3 1761 05492218 2

ROBERTO BRACCO

LA SUA VITA — LA SUA ARTE — I SUOI CRITICI

DELLO STESSO AUTORE

Nella vita e oltre (*Novelle*). Editore Zomack — Napoli — (Esaurito).

Compendio di letteratura universale — Editore Ulrico Hoepli — Milano — (Esaurito).

Il Giornale — *Storia* — *Evoluzione* — *Tecnica* — *Curiosità* — Editrice la S. E. L. G. A. — Milano — (Esaurito).

Il Giornale e il Giornalismo — Editore Dottor Gennaro Giannini — Napoli.

Per amare la musica — *Pagine di storia e di estetica musicale per i giovani* — Editore Raffaele Izzo — Casa Musicale — Napoli.

Roberto Bracco

(1922)

PASQUALE PARISI

Roberto Bracco

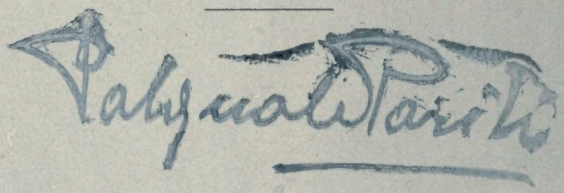
LA SUA VITA — LA SUA ARTE
I SUOI CRITICI

CON 38 ILLUSTRAZIONI E UN FUORI TESTO

1923
REMO SANDRON — Editore
Libraio della R. Casa
Milano—Palermo—Napoli—Genova—Bologna—Torino—Firenze

PQ
4807
R227B

Proprietà artistico-letteraria dell' Editore
REMO SANDRON



Offic. Tipogr. SANDRON (S. I.)—I—76—220923.

I.

LA SUA CASA

Nell'accingermi a scrivere un libro su Roberto Bracco, cioè « sulla sua vita e sulla sua arte », è necessario che vi esponga le mie intenzioni.

Il mio buon senso non cede alla vana lusinga di comporre una vasta critica esegetica e di dire chi sa quale nuova parola. Del resto, Roberto Bracco è tutt'altro che da scoprire. L'idea di comporre un libro sulla sua vita e sulla sua arte non si è determinata nella mia mente e non è stata a lungo vagheggiata dal mio cuore per questa inesistente necessità. Essa è nata dal grande affetto e dalla grande devozione per il Maestro. Senza questo assillo sentimentale, confesso che il solo proposito di scrivere di lui largamente — non dico, badate bene, esaurientemente — mi avrebbe sgomentato al punto di rinunziarvi.

Fondato sulle solide basi del sentimento, il modesto edificio del mio libro avrebbe avuto,

però, un carattere tutto soggettivo. « Ecco un pericolo — ho detto a me stesso — al quale devi sottrarti ». E allora mi son trovato di fronte a un dilemma terribile: sopprimere il libro avanti che nascesse o sopprimere me nel libro. La prima cosa mi è parsa ormai impossibile; la seconda, alquanto difficile. Mi son guardato d'intorno come si fa nei momenti di smarrimento, quando cerchiamo nelle cose che ci circondano quel che non troviamo in noi stessi, e ho trovata la salvezza in un grosso cumulo di libri e di giornali, riviste e opuscoli accantonato come usa dei materiali di costruzione. Critici italiani e stranieri, scrittori e giornalisti d'ogni pregio e d'ogni età, storici del teatro di prosa, da quel cumulo disordinato confuso e tuttavia imponente, mi occhieggiavano. Ecco: ciascuno porterà una pietra, e ogni pietra avrà un suo nome. Non invano avrò frugato tra mucchi di libri vecchi e nuovi e nelle pagine fresche o ingiallite di collezioni di giornali. Dove libri e giornali mi verranno meno, cercherò nei miei appunti quasi carpiti, qualche volta addirittura rubati tra una fugace confidenza del Maestro e un suo lungo silenzio, o raccolti dalla voce di suoi compagni e amici.

Sopprimerò, in tal modo, me stesso nel mio

libro? Non credo e mi fa piacere. Ma la cospicua compagnia, dalla quale non mi allontanerò mai, mi sarà di conforto e di controllo. Se dissentiremo sarà per riconciliarci allo svolto della pagina, e io sarò tanto lieto non solo della buona compagnia ma anche di aver ceduto spesso la parola a chi di me è certamente più autorevole. Così il titolo del libro si amplia: *Roberto Bracco, La sua vita, la sua arte ...i suoi critici.*

E comincio.

Comincio con un atto di sincerità: io non ricordo come ho conosciuto Roberto Bracco. Certamente non lo ricorda nemmeno lui; e questo è poco male perchè quando ci siamo incontrati — credo una ventina di anni fa — io dovevo essere per lui uno dei tanti ed egli era per me — come per gli altri, del resto, — nè più nè meno che Roberto Bracco. Spettava, dunque, a me di conservare incancellabile, nel cuore giovine, il ricordo del luogo, del tempo, delle circostanze in cui, appena novizio ai riti della letteratura e del giornalismo, avevo conosciuto da vicino quel grande napoletano.

È una colpa, ne convengo, ma della quale una parte di responsabilità risale fino a lui.

Se un giorno un iniziato mi avesse preso per mano e mi avesse, dopo una scrupolosa preparazione, introdotto nel tempio in cui questo nostro scrittore, circondato da una imponente messa in iscena, si fosse degnato di ricevere i suoi ammiratori e di spezzar loro, in massime parsimoniose, il pane della sua arte e della sua sapienza; se, dall'alto del suo piedestallo, Roberto Bracco avesse rivolta, a me tremante di emozione, una qualsiasi parola buona o rude, ah io non me ne sarei certo scordato più!

Ma Roberto Bracco frequentava come me e come tanti altri più giovani o più vecchi di me, più eletti o più negletti di me, le redazioni dei giornali, e vi si fermava a chiacchierare con tutti, allegro, mordace, frizzante, iroso, ribelle, furibondo, mite, secondo i mutamenti rapidi e facili del suo temperamento vivacissimo; Roberto Bracco frequentava qualche salotto, *causeur* desideratissimo e *flirteur* ad oltranza; andava spesso a teatro perchè faceva il critico,—o aveva smesso di farlo da poco e gli piacevano ormai più le sale che le commedie; — si fermava in qualche Caffè; passeggiava indifferentemente, di notte e di giorno, per Toledo o per la Riviera, qualche volta, sì, anche in compagnia, ma senza

i discepoli, senza « la guardia del corpo », senza la scorta d'onore; — vi pare, dunque, che fosse tanto difficile e tanto raro avvicinarglisi e parlargli da doversi, poi, ricordare di quell'ora per tutta la vita?

Molte altre ore io ricordo fortemente e mi accadrà di doverne rievocare qualcuna in questo libro; ma sono le ore successive ai nostri primi incontri casuali e fugaci: le ore di quella cordiale intimità alla quale egli volle chiamarmi, quando, per quel senso di penetrazione delle anime che egli possiede sviluppatissimo e istintivo, comprese che, tra la folla innumerevole di conoscenti più o meno simpatici, io potevo appartenere a un piccolo gruppo più vicino al suo cuore.

E anche questo trapasso si compì senza una scena o un fatto che io ricordi in particolar modo, quasi che naturalmente, senza scosse e senza ostacoli, io fossi stato portato verso di lui da una forza a me stesso estranea e che egli mi avesse accolto in virtù di questa forza medesima, chè nessuna qualità io avevo più di altri, la quale mi imponesse alla sua benevolenza e alla sua intimità.

Avvenne così, a poco a poco, che io, per lungo

scorrere di anni, — quando il mio aspro mestiere di giornalista e il lussuoso e improduttivo capriccio di scrivere qualche libro mi concedevano un'ora di libertà e di riposo, — andassi, come vado tuttora, a bussare alla porta della sua casa e vi fossi ricevuto sempre, in tutte le ore, con immutabile cordialità.

La prima impressione che ebbi dello Studio di Bracco la rammento, e non fu di meraviglia. Perchè doveva essere un grande Studio austero, ingombro di cose d'arte e di *bibelots*, impraticabile per sovrabbondanza di suppellettili, uno Studio, insomma, da letterato quale avrebbe concepito il conte Negroni per una sua *film* cinematografica?

Lo Studio di Bracco era quello che doveva essere, data la semplicità dell'uomo e la poca importanza che egli si attribuiva dal suo travaglio intellettuale. Era, cioè, una officina. Un tavolo da lavoro molto solido, ma non di legno prezioso — e sempre quello è —; uno scrittoio alto per scrivere o consultare qualche libro stando in piedi; due o tre poltrone, nè chiare nè scure, nè comode nè incomode; e alcune mensole sovraccariche di libri addossate alle pareti della stanza ampia. Niente più di questo, venti anni

ELEONORA DUSE.

fa come oggi, tranne alcuni quadri piccoli e pregevoli, messi lì non solo per essi ma anche per i loro autori — cari a Bracco non meno come amici che come artisti — e per qualche ricordo che ad essi è incancellabilmente legato. A una parete i ritratti di alcune attrici: — la Duse con la dedica: *a Robertone, Eleonora;* la Reiter, Emma Gramatica, Tina di Lorenzo; e sul caminetto, sormontato da un gran ritratto ad olio dell'avo paterno, in uniforme ufficiale di non so qual grado civile, alcune fotografie di congiunti in mezzo alle quali una della mamma in ancor giovane età, bellissima e tanto serena nell'antico abbigliamento.

Questo Studio mi richiamò la prima volta al ricordo, per la sua semplicità disadorna e per il senso di rispetto e non di soggezione che imponeva, un altro Studio fatto più per raccogliersi e lavorare che per ricevere visitatori: quello di Giovanni Bovio. Ma non l'ho mai detto a Bracco perchè mi sono studiato sempre di tacergli tutte le impressioni e tutte le osservazioni che potevano avvicinarne la figura a quelle di grandi uomini, sapendo il senso di fastidio o di imbarazzo che in ogni tempo gli ha cagionato l'altrui considerazione.

Da questo senso di fastidio o d'imbarazzo sono scaturiti i giudizî spesso troppo aspri, talvolta addirittura negativi, che egli ha dati di sè, affermando perfino essersi accumulata la sua opera, così ricca e così varia, quasi a sua insaputa e, se mai, anche a suo dispetto. Da questo senso di fastidio o d'imbarazzo gli è stato alimentato il gusto della quasi solitudine, il gusto dell'antimondanità, a mano a mano che la sua fama è andata, *malgré lui,* aumentando. Ma s'ingannerebbe a fondo chi volesse scoprire in questi gusti dell'età matura di Roberto Bracco gli istinti del misantropo. Prima che essi si delineassero o prima che divenissero abitudine quotidiana, che turbine di vita e non di vita artistica soltanto! E nel suo animo, altro che misantropia!...

— In sostanza, — gli scappò a dire un giorno, uno dei non frequenti giorni in cui non gli dispiaceva di parlar di sè, — in sostanza io ero nato per oziare e per amare. Per amare che cosa? Il rimescolìo della città, i bei tramonti, le notti dolci, le donne, molto le donne, e, quindi, più dell'individuo, la specie con i suoi pregi e i suoi difetti, con le sue attrattive, le sue miserie, le sue debolezze, i suoi disastri. Ero nato, in sostanza, per amare tutte le cose belle e buone:

i bambini, la famiglia, il babbo, la mamma....

Ah sì, per la mamma una idolatria: una strana idolatria fatta un po' di obbedienza e molto di comando, per cui accadeva che ella si mutasse in sua figlia, e tale apparisse in dolcezza, in condiscendenza, in devozione.

Ed ecco il richiamo sempre più assiduo della casa, del rifugio sicuro per i giorni in cui sempre più Roberto Bracco sentiva il bisogno di appartarsi, sebbene tutt' altro che misantropo, tutt' altro che odiatore o spregiatore dell' umanità.

La famiglia, a poco a poco, si assottiglia. Le sorelle escono dalla casa paterna; poi ne scompare proprio il babbo quasi nonagenario; e in essa, che non è mai vuota e non è mai senza un sorriso finchè c'è la mamma, il figlio unico ritorna tutto per colei che gli ha dato il suo latte migliore, e il rifugio diviene più caro, e più sacro.

Così, per tanti anni, io ho salito le scale di quella casa nella quale, tranne lo Studio farraginoso e ingombro, nulla la giovinezza brillante di Bracco aveva aggiunto alla patriarcale compostezza, come nulla vi aveva aggiunto la sua maturità già baciata in fronte dalla gloria. Sono entrato in quello Studio dove ho trovato immancabilmente il mio grande amico seduto alla scri-

vania che è sempre stata il centro della sua vita; e, per tanti anni, io sapevo, come lui, che al di là di una ampia porta chiusa, nella camera attigua, era Colei sulla quale il figlio vegliava e che, anche vecchissima, ma forte, sana, lucida, vegliava sul figlio. Per tanti anni abbiamo conversato e disputato: ho ascoltato le sue parole suadenti e le sue sfuriate; e le conversazioni, le dispute, le sfuriate si sono interrotte ogni tanto da un suono di voce o a un colpo di tosse che veniva di là da quella porta. Allora il figlio l'apriva, gettava uno sguardo in quella camera, domandava qualcosa, si rassicurava, rientrava, e i suoi occhi erano lo specchio di quello che aveva visto e ne conservavano l'immagine.

Cara e buona Donna Rosa, non vi dimenticheremo mai più noi che vi abbiamo vista in questi ultimi tempi e vi abbiamo amata come altrettanti figli. Voi eravate seduta alla poltrona, chè i vostri novant'anni avevano potuto vincerla sul vostro corpo ma non sul vostro spirito, e la poltrona era collocata in modo che, quando la porta si apriva, potevate vedere il figlio al suo posto consueto e il figlio poteva veder Voi agucchiare o leggere se non avevate dappresso uno di noi o una vostra devota amica e non profondevate

i giovanili tesori della vostra genialità arguta e festosa della quale i vostri occhietti vivi, dietro le lenti, tralucevano. Eravate adagiata su quella poltrona adorna di merletti eseguiti dalle vostre mani ancora agili, e nulla vi sfuggiva delle agitazioni del mondo e ad esse partecipavate con lo spirito invincibile....

Poi la morte ha trasvolato su quella casa e ne ha rapita in un attimo, con un colpo solo della sua ala nera, la buona vecchietta! La fulmineità della catastrofe, anche più della catastrofe stessa, ha schiantato il cuore del figlio.

— Se n'è andata senza potermi dire una parola! ».

È vero. Ma che può dire la madre che muore al figlio che resta a vivere? Che può dire il figlio alla mamma che se ne va per sempre?

Il rifugio è rimasto qual era, ed ha ora una diffusa e indefinita austerità di reliquiario.

Si continua ad amare le persone che ci furono care nelle cose che loro appartennero e che esse amarono, come nelle creature che esse predilessero.

La mamma non c'è. E pure c'è.

II.

I PRIMI SEGNI DEL DESTINO E DEL TEMPERAMENTO

« Io ero nato per oziare e per amare ».

Ecco, per amare sì, ma per oziare non mi sembra, se l'ozio non sia inteso soltanto come antitesi dello studio e del lavoro.

Non ozia chi cambia più volte l'abito nella giornata, chi fa la doccia e la ginnastica per curare la sua persona, chi cede alle avventure e inciampa in un amore, chi partecipa ai convegni mondani, chi ha il cervello in continuo fermento per tutto ciò che accade intorno, conversa, alterca, si batte in duello, si impegna in una gesta pericolosa....

Non aveva, dunque, nè tempo nè voglia di oziare Bracco, se questa, in rapida sintesi, era la sua giovinezza confortata da una prestanza fisica della quale egli era consapevole e appunto per questo ne sentiva, sarei per dire, tutta la responsabilità.

Per oziare sì, se si pensi che alla scuola era

stato poco e vi aveva studiato anche meno, e se si pensi che poca voglia aveva di far l'impiegato in non so quale ufficio di viaggi e di spedizioni. Tuttavia lo faceva, o, meglio, si preparava a farlo... senza emolumento! E per giunta il diciassettenne Roberto pretendeva già d'essere indipendente e mal sopportava che il babbo gli desse qualche soldo per le sigarette.

Era quello il tempo in cui la vita napoletana era più varia e più *spassosa* di quanto non sia oggi che la tradizione della spensierata allegrezza pare a noi che pesi su di essa quasi come una ironia; era il tempo delle beffe e dei duelli oltre che dei romantici entusiasmi per ogni avviamento al progresso italiano; e tanta vivacità di vita era sorretta da una stampa che, da pochi decenni uscita dai ceppi borbonici, si era fatta frizzante, spregiudicata e guascona.

Ma della stampa, in verità, si preoccupava poco o nulla l'ottimo Roberto il quale, per precoci velleità mondane, frequentava tuttavia con assiduità gli stessi ambienti consueti ai giornalisti e dei giornalisti assimilava già spontaneamente e inconsapevolmente le qualità, le attitudini, il tono.

Si pubblicavano, allora — e si era verso il 1880, — il *Roma*, grave di austerità patriottar-

da; il *Pungolo*, diretto da Jacopo Comin, un po' più spregiudicato nel suo liberalismo non eccessivo; il *Piccolo*, assai più vivace per l'impulsività scintillante di Rocco De Zerbi che lo dirigeva, lo animava e ne aveva fatto una sua arma di difesa e di offesa, maneggiandola con l'agilità di un fioretto; e il *Corriere del Mattino*, più moderno e letterarieggiante, che Martino Cafiero aveva fondato col danaro di Don Edoardo Minieri — un precursore nel campo degli industriali sovventori di giornali — e dirigeva con molto successo.

Accanto al Cafiero, nel *Corriere del Mattino*, erano, fra gli altri, Federigo Verdinois, alla cui versatilità, ricca di cognizioni e sorretta da una vena facile e fosforescente, era affidata la « pagina letteraria » del giornale, e Raffaele Perrelli che reggeva il carico della cronaca locale. Tutti tre, come usava in quell'epoca, portavano al loro giornale il contributo della loro vita extra-giornalistica che era intensa e movimentata.

Si ricordano del Cafiero i suoi articoli sintetici, misurati, serrati — egli diceva quello che doveva dire e non più —; si ricorda la sua campagna per quella Direttissima Roma-Napoli che è ancora... da venire; si ricordano le

sue poche deliziose novelle e le sue critiche sottili ed eleganti; ma si ricordano anche più spesso e con più viva simpatia i suoi molti debiti — che aveva l'onestà e l'abilità di pagare, — le sue avventure galanti, i suoi duelli, le sue bizzarrie. Snello, elegante della persona, brutto e simpatico, miope fino all'assurdo, arrivava sempre tardi in redazione, reduce da chi sa quale avventura. E si metteva a lavorare in fretta, sempre col pericolo di dover interrompere subito e col presentimento di qualche grattacapo. Talvolta Federigo Verdinois, quando a Martino Cafiero venne in mente di scrivere un romanzo per l'appendice del giornale (questo solo romanzo scrisse e si intitolò: *Volere, potere.)* era chiamato dal direttore:

— Continua tu la « puntata »: debbo andar via.

E Verdinois, quantunque non seguisse il romanzo, non si faceva ripetere l'invito e continuava prodigiosamente, dopo aver letto soltanto quel tanto che Cafiero aveva improvvisato poco prima.

Un giorno l' onore di mettervi mano toccò perfino a Roberto Bracco che era da poco entrato a far parte della redazione... Egli allibì all'invito ed eseguì per obbedienza.

Ma io non vi ho detto come Bracco fosse entrato a far parte della redazione del *Corriere*

del Mattino. Vale la pena di narrarvi questo episodio. E voglio lasciare la parola a Riccardo Mazzola che fu, tra i giovani, uno dei più cari al cuore di Bracco. Il mio dolce amico, così presto e così crudelmente scomparso, narrò questo episodio ai lettori di una rivista romana e niuno saprebbe ripeterlo meglio, concatenandolo, come egli fece, alla vita amorosa di uno scrittore che pareva più disposto a vivere commedie e drammi d'amore anzi che a comporne.

L'articolo di Riccardo Mazzola ebbe una singolare origine. Nel 1914, la rivista romana *Noi e il Mondo* chiedeva ai suoi lettori di voler indicare i dieci uomini più illustri d' Italia, nella politica, nella milizia, nelle lettere, nelle arti, nelle scienze, e, con imponente suffragio, Roberto Bracco veniva indicato come uno dei dieci in qualità di commediografo. La direzione di quella rivista credette, quindi, opportuno invitare Riccardo Mazzola a condurre i lettori nella segreta e gelosa intimità della vita e del lavoro dello scrittore onorato dalla superlativa indicazione. L'articolo, ricamato dal giovane poeta, ebbe un grande successo non solo per la perspicacia e il buon gusto che vi erano profusi come in ogni suo scritto, non solo per l'interesse con cui

il pubblico seguiva l'opera dell'involontario vincitore della gara, ma anche perchè Bracco soleva fin d' allora chiudersi in un riserbo austero, quasi duro, quasi antipatico. Il Mazzola potè violarlo col fascino della sua tipica cortesia. Ed egli, dunque, narrò :

« Una sera — si era intorno al 1880 —, un signore elegante e baffuto, poggiato con la schiena contro un albero della Villa Comunale di Napoli, fumava saporitamente un suo sigaro. E poi ch'era miope come una talpa, tra una boccata e l' altra di fumo, accostava fin sotto gli occhi arricciati quel sigaro, per la gioia di potere, oltre che gustarlo da vero amatore, anche guardarlo. E gli avvenne, tra una sbirciatina e una boccata, di adocchiare, con quella inesplicabile rapidità visiva dei miopi, un giovinetto di sua conoscenza che passava alquanto lontano da lui. Chiamatolo, il giovinetto allampanato, con un par di ipotetici baffi neri e un naso adunco da maschera, gli si avvicinò premuroso.

« — Che fate, ragazzo ?

« — Niente.

« — Non studiate ?

« — No.

« — Che sapete fare ?

« — Niente.

« — Che vorreste fare ?

« — Niente.

« — Allora voi dovete darvi al giornalismo, — sentenziò il signore stringendo la mano del sopraggiunto.

« — Io ?

« — Voi, senz'altro.

« — Ma... a che proposito ?

« — Ho letto quel vostro epistolario amoroso...

« — Ah !

« — V' è dentro un giornalista nato.

« — Possibile ?

« — Senza dubbio.

« — Ma ci vorrà dell' altro, non è vero, per fare il giornalista ?

« — Non ci vuol altro che salir le scale della mia redazione, in Piazza della Carità n. 67, e sedere a un tavolo con la penna in mano.

« — Se è così...

« — Quanti anni avete ?

« — Diciassette.

« — Bene. Vi prendo al mio giornale con diciassette lire mensili.

« — Non sono molte...

« — Aumenteranno. Scegliete intanto un pseu-

domino. Il nome di un cagnolino, per esempio. Fareste onore al vostro cognome, così. Arrivederci a domani.

« — Arrivederci.

« Per ben lumeggiare la cosa, bisogna dire che le lettere d'amore in questione erano state scritte e mandate dal giovinetto a una giovinetta esotica che egli amava riamato. Ella, inebriata da quelle pagine di fuoco, le andava assiduamente mostrando a un gruppo di amici che si ritrovavano insieme ogni sera e di cui faceva parte il signore elegante e baffuto, il quale era Martino Cafiero direttore del *Corriere del Mattino*. Il giovinetto, manco a dirlo, si chiamava — lo avete indovinato — Roberto Bracco.

« Fu così che, salite le prime scale di una redazione, egli risalì quelle ed altre per lungo tempo e divenne *Baby*, il *Baby* vivace, mordace, grazioso, del *Corriere di Napoli*, il *Baby* dei versi vernacoli fatti, come l'anima napoletana, di malizia, di sentimento, di desiderio e di malinconia..... Tempi indimenticabili quelli, per lui! Riparlandone, Bracco torna sereno, gittando un poco il capo all'indietro per ridere con gli occhi accesi e col nitore dei larghi denti. Cosicchè di improvviso rivive in lui il bel moschettiere di

allora, animoso, temerario, protervo, secondato dal parlatore rimasto ancora scoppiettante, temprato a qualunque schermaglia, un poco beffardo, un poco nostalgico, un poco inafferrabile... »

Più giù Riccardo Mazzola continua a profilare Roberto Bracco giovanissimo.

« C'erano una volta... Oh, quante ce n'erano, dalla dama altolocata alla donna galante, dall'attrice alla piccola operaia sensitiva! Non di tutte egli parla, chè anzi dice e non dice, accenna e sorvola, ma alcune vicende di quei tempi sono, in certo modo, note un po' per fama, un po' per sentito dire, un po' per pettegolezzo di suoi coetanei.

« V'è tra quelle storie d'amore la favola sentimentale, l'intermezzo romantico, la parabola sensuale, l'avventura bizzarra come una fiaba.

« D'altronde, le sue molte venture non gli hanno dato mai agio, per strettezza di tempo, a indugiare più a lungo in qualcuna di esse. Anche perchè, come egli ha detto in un suo aforismo: *l'amore eterno é una pigrizia dello spirito e un'abitudine del corpo.* Ciò non pertanto, talvolta, il fugace trasvolar d'una meteora ha segnato nell'attimo un'orma indelebile di fragranza e di poesia. Un giorno, per esempio, egli

fu incaricato dal *Corriere di Napoli* d'inviare un serie di lettere da Londra. Partì da Napoli raggiante di buoni propositi, stabilendo di fermarsi qualche poco a Parigi per salutarvi quegli amici e sbrigarvi qualche faccenda. Un amico di lì, naturalmente, si affrettò ad ambientarlo nella sua allegra brigata e gli destinò addirittura una delle facili componenti di essa come compagna nel breve soggiorno. Bracco, bontà sua, per non essere scortese, accettò. Ma un indefinibile bisogno di ricerca sentimentale lo suadeva a percorrere lento e solo, sul far della sera, le vie più deserte e meno luminose di Parigi..... Una sera, a uno svolto, intravede una figurina mezza in ombra e mezza in luce. Istintiva-

BRACCO a vent'anni.

mente la segue, la raggiunge, la sorpassa, si ferma a guardarsela venire incontro. Non è bellissima, è pallida, composta, con un'aria di distinzione nell'aspetto e una dimessa dissimulazione di povertà nell'abituccio svanito. Chi è? Egli la pedina interessato, incuriosito, perfino, senza darsene conto, affascinato. Cena a un tavolo di fronte a lei in una trattoria di terz'ordine ove ella è entrata, e, incoraggiato da qualche fuggevole sguardo di quei molli occhi azzurri, si offre di pagarle il conto. Ella gentilmente rifiuta, ma il ghiaccio è rotto. Escono insieme parlandosi sotto voce, gomito a gomito. Egli apprende, così, che ella è crestaia, senza parenti, pur anche senza amante, ed abita una soffitta nel cuor d'un sobborgo.....

« Bisogna proprio dire che passarono dieci, venti, trenta giorni e che di Londra non era se non il solo *Corriere di Napoli* a ricordarsi, meravigliandosi a mezzo di lettere pressanti come Bracco fosse, involto di arcano silenzio, rimasto a Parigi? Ma Bracco era in estasi. Addio lieta brigata, addio amici, addio tutto! Trascorreva i suoi giorni in soffitta con la sua capinera a guardarsi negli occhi, a soffocarsi di carezze, a filare la più perfetta luna di miele di contrabbando, nella più obliosa beatitudine.

« Ma tutto passa e l'imperioso dovere è inesorabile. Una sera, straziati, ubbriacandosi di ultimi baci, gli amanti si diedero l'addio. Egli discese in istrada sconsolato come per una morte. La notte era umida nebbiosa torpida, senza voci, senza rumori come uno smisurato sepolcro. Egli tentò allontanarsi da quel portoncino che lui stesso, un minuto prima, aveva rinchiuso sussultando al colpo secco della serratura. Non gli fu possibile. Rimase a passeggiare in su e in giù per l'angusto marciapiedi, innanzi al castello del suo sogno spezzato. Quanto tempo? Forse mezz'ora, forse un'ora, forse più. Improvviso un fantasma addolorato gli si parò dinanzi. Lei. Aveva sentito in cuor suo che egli era giù, non sapendo dipartirsi, ed era discesa a singhiozzargli ancora una volta un suo bacio, a realizzare il presentimento di lui che, senza dirselo, aveva vaneggiato nel suo cuore: — « Scenderà? »

Questo aneddoto raccontato dal Mazzola così gentilmente e così accoratamente, forse perchè affine alla sua anima di poeta, lumeggia a meraviglia, nella vibrante giovinezza di Bracco, il fondo sentimentale del temperamento di lui, il quale si è serbato sempre lo stesso e parrebbe a tutta prima contrastante con i suoi aspetti

più noti e più visibili. Uno di tali aspetti è stato la tendenza godereccia, l'altro l'impulsività che andava fino alla violenza. Ma nella tendenza godereccia egli esercitava, il più delle volte, le sue funzioni d'innamorato o di amante e condiva di dolcezza sincera le sue vicende amorose; e nella impulsività rivelava un vivo bisogno di difesa dei deboli, una vera audacia cavalleresca, una ribellione alle ingiustizie che minacciassero lui o le persone a lui care, un senso di decoro e di dignità intransigenti. Sentimentalismo anche questo. Affrontava, perciò, con facilità la forza degli avversarî e i pericoli. E aveva un'aureola di coraggioso tra i suoi compagni e perfino tra gente di bassi gradi sociali. Uno dei famosi capoccia d'un poco tranquillo rione di Napoli, quando incontrava Bracco, soleva fermarsi e lo salutava militarmente, chiamandolo: « Mio capitano! » E, nel suo primo periodo di giornalismo, la sua penna, pur di solito gioconda, era già a servizio di qualche nobile causa che lo trascinava a non lievi conflitti. A diciotto anni egli faceva già un duello. E altri sei ne seguirono fino al suo venticinquesimo anno. In uno di essi fu ferito gravemente. Si parlò dell'amputazione del braccio destro. Il chirurgo Agostino Casini si oppose e

compì il prodigio della guarigione. Quel braccio, non pertanto, rimase leso per sempre. Ma questi episodî non mutavano nulla in lui.

Per impulsività generosa si gettava tra rissanti, rintuzzava la prepotenza di camorristi, soccorreva i colerosi durante una spaventosa epidemia, si avventurava tra le rovine d'un incendio o d'un tremuoto per liberarne le vittime....

Di tali cimenti egli, oggi, non ama la pubblica rievocazione. E sono sicuro che malvolentieri ne leggerà questo cenno fugace. Modestia?.... Forse no. Egli non è modesto nel solito senso della parola *modestia*. Ma ha un sincero odio per la *réclame*, pel clamore, per tutto quello che sa d'ufficialità, di solennità, di esibizionismo. Nutre quest'odio per sè e lo nutre non meno accanitamente se l'esibizionismo è praticato dagli altri. Non ammette i grandi gesti, non ammette nulla che sia scenografico. E pur quando la scenografia è utile, egli la trova nociva e odiosa. Nel suo idealismo chimerico concepisce la possibilità « che ogni azione buona e bella e ogni valore restino in un campo di semplicità e quasi d'impersonalità. » Questo cenno, intanto, era necessario a mostrare che un gran posto c'è sempre stato nel suo cuore per l'altrui dolore, per le

altrui sventure, come un gran posto nel suo cuore c'è stato sempre per l'affettuosità efficace.

La sua amicizia, difatti, non fu mai inerte se le circostanze ne richiesero l'attività. Per quanti dei suoi amici più giovani o più vecchi di lui, o suoi coetanei, egli si è affaticato con lo scopo di aprir loro la via del lavoro, della notorietà, della celebrità e di alleviare le loro pene? Di Ferdinando Russo, adolescente, salito poi in gran fama di poeta dialettale, egli fu il rivelatore e ne lanciò il primo volume di versi con una caratteristica prefazione. Di Mario Giobbe, il poeta mirabile, il traduttore eminente di Rostand, di Byron, di Sofocle, egli predicò i meriti eccezionali e, con pagine poderose, ne lanciò la versione del *Cyrano*. Per Washington Borg, in cui vedeva giustamente le qualità d'un commediografo aristocratico e della cui scarsa fortuna si addolorava, egli affrontò ostilità di attori e di attrici. Per Edoardo Scarfoglio, del cui genio era ammiratore fino al fanatismo, andò a compromettersi in una disastrosa lotta elettorale nella provincia di Caserta; per anni ed anni gli stette accanto con un entusiasmo che non sapeva stanchezze; e, quando la salute di lui cominciò a vacillare, gli dedicò lunghe ore di assistenza. Morto Edoardo

Scarfoglio, l'affetto fraterno del suo inconsolabile amico, si riaffermò in una idea pertinace. Secondo lui, l'Italia non conosceva abbastanza il sommo scrittore sparito. Egli ne parlava — e ne parla ancora, e non cesserà mai di parlarne — con una foga commovente: « L'Italia deve apprendere che Edoardo Scarfoglio è stato non un grande giornalista, come tutti ripetono, ma il più grande prosatore e uno dei più grandi artisti italiani dei nostri tempi! »

Potrei continuare la rassegna. Ma a me basta d'aver fatto notare che il carattere principale del temperamento di Bracco è stato il sentimentalismo, — perchè vedremo che da esso è germinata, in gran parte e in varie forme, la sua opera.

III.

IL GIORNALISTA

I più implacabili nemici del giornalismo se risorgessero — perchè oggi il *Giornale* può avere dei nemici, ma il *Giornalismo* non ne ha più — dovrebbero convenire che esso è il migliore e il più irresistibile stimolante degli intelletti, è la più immediata e più abbondante sorgente di idee, è la più pronta e diretta rifrazione della vita del pensiero, il più efficace animatore e il più rigido educatore di questa vita medesima. Una autorevole riprova di tutto ciò è nell' ascensione di Bracco cominciata appunto dal giornalismo; tanto più autorevole la riprova in quanto egli, Bracco, come credo d'aver già fatto intendere, è stato sempre, e specialmente nella sua giovinezza, tutt'altro che un volitivo, e quello che ha fatto — egli ama dire: « quel poco » — non è stato mai il prodotto della sua volontà tenace e ambiziosa, ma il risultato o l' effetto di una spinta o di una pressione esteriore o estranea.

Sebbene entrato nel giornalismo per un pacco di lettere d'amore, cioè per una casualità di carattere romantico, non potè sottrarsi alle necessità occasionali e contingenti del mestiere, pur facendosi portar quasi di peso, da uomini o da eventi, a compierle quando il formidabile ingranaggio non lo aveva ancora travolto, quando la potente catapulta non lo aveva ancora lanciato nella mischia. E una volta preso nelle spire del giornalismo, fu questo, col suo moto costante, che lo spinse a nuovi cimenti, che lo sorresse, lo educò, lo allenò a maggiori e più belle fatiche.

E ora dovrei parlare della carriera giornalistica di Bracco ? Ma... come si fa a parlare della carriera d'un giornalista che in giornalismo sia stato *qualcuno*, dando ad esso una gran parte di sè e traendone tanti insegnamenti e tante forze progressive ? I dizionari biografici, anche quello redatto da Angelo De Gubernatis e quello recentissimo compilato con tanta cura e con tanta larghezza da Teodoro Rovito, se la sbrigano facilmente : — « Dal *Corriere del Mattino* Bracco passò a scrivere nel *Piccolo* di De Zerbi , fu corrispondente da Napoli del *Capitan Fracassa* di Roma e poi, per parecchi anni, critico drammatico e musicale del *Corriere di Napoli.* »

In tal modo la carriera giornalistica di spiccate personalità come Torelli-Viollier, Luigi Arnaldo Vassallo, Edoardo Scarfoglio, Peppino Turco, Luigi Lodi, Matilde Serao, Vincenzo Morello si riduce alla indicazione di due, al massimo di tre o quattro giornali, nei quali essi hanno spesi, per ventennii, i tesori del loro ingegno ([1]).

Più che la carriera è l' opera compiuta dal giornalista che bisognerebbe riassumere, esporre, valutare; e anche questo compito è difficile da assolvere con certezza di precisione, tanto l'attività del giornalista è varia, tanto è improvvisa la sua produzione, tanto sembra essa imprescindibile dal momento che l'ha determinata.

Per Bracco, fortunatamente, qualche saggio di questa attività possiamo trovare nei due volumi di *Scritti Varii* editi dal Dottor Gennaro Giannini : *Tra le Arti e gli Artisti* e *Tra gli Uomini e le Cose* ([2]) — che dovranno, speriamolo, essere seguiti da altri. La scelta degli scritti contenuti nel primo volume fu dallo stesso autore affidata a Valentino Gervasi, un maestro del

---

([1]) Non ho incluso tra i Dizionari quello di Domenico Costantino perchè, intitolato *Sotto il cielo dell'arte*, più che un notiziario è una vibrante opera di letteratura e di critica.

([2]) Napoli — 1921.

giornalismo, una figura di esemplare purezza e di esemplare modestia, che nei suoi ultimi anni volle essere dimenticato. E il Gervasi, in una breve lettera prefatoria, dopo aver deplorato che, per necessità di spazio, era stato costretto a escludere tanta roba interessante prodotta in gran fretta nella tipografia di questo o quel giornale, scriveva all'autore : — « Ho scelto ciò che relativamente alla tua figura di cronista, di critico, di drammaturgo, di novelliere, di poeta m'è parso più caratteristico : cronache di fatti artistici memorabili, motivi polemici, affermazioni di critica prorompenti da un libero e impetuoso spirito esegetico o ponderate da una mente sottile e penetrante, qualche schietta professione di fede ; e ho voluto, soprattutto, non trascurare qualcuno dei documenti della costanza con la quale hai predicate le verità più utili alla vita dell' arte nostra e annuziati, rivelati, onorati, sorretti, specie nel campo teatrale — ottenendone così poca gratitudine ! — valori italiani ! »

Ho detto che si tratta di qualche saggio. Soggiungo che ce n'è abbastanza per poter riconoscere la consistenza dell'attività giornalistica del nostro autore e anche per poterne constatare la sopravvivenza, specie se incanalata nella critica

alla quale più particolarmente si riferisce la lettera prefatoria del Gervasi e sulla quale più particolarmente mi intratterrò io fra poco. Di minor consistenza è, senza dubbio, il primo giornalismo di Roberto Bracco: il giornalismo non di critico, non di esteta, non del « buon conoscidore » come lo chiama d'Annunzio, ma quello del giornalista svelto ed agile, eclettico e pronto a tutto, del giornalista *utilité*, come dicono i francesi. Di quest' altro giornalismo vi sono alcuni saggi nel secondo volume di *Scritti Varii*. E, prescindendo dalla minor consistenza, pur si leggono ancora con vivo diletto le lettere da Parigi, da Londra, da Bruxelles, da Siena, da Assisi, con le quali il Bracco, in un' epoca in cui non era consentito ai nostri giornali — che nemmeno ne intendevano tutta la importanza — il lusso di mandare in giro per il mondo un loro redattore, precorreva la funzione dell'inviato speciale che è una prerogativa del giornalismo contemporaneo e che è bastata da sola a creare qualche salda rinomanza. Questo primo giornalismo di Bracco nelle sue molteplici estrinsecazioni fu generalmente gaio, umoristico, benevolmente beffeggiatore e motteggiatore, e a lui lo aveva inspirato il suo vigile padrone e padrino

Martino Cafiero che, in cuor suo, gli destinava la corrispondenza napoletana del *Capitan Fracassa*, l'allegro, amenissimo e celebre giornale di Roma succeduto all'allegro, amenissimo e celebre *Fanfulla*. Il corrispondente da Napoli del *Capitan Fracassa* era proprio lui, Martino Cafiero, e quell' ufficio quasi quotidiano gli era penoso. Tentò una volta di trasmetterlo al suo pupillo. Questi si schermì.

— Io non posso osare di sostituirvi. Vi prego di non insistere....

Ma dovette sostituirlo ben presto, dopo averlo visto morire. Gravemente infermo, Cafiero chiamò Bracco e gli disse poche parole, semplici e ferme come una disposizione testamentaria:

— Quando me ne sarò andato, il corrispondente del *Fracassa* sarete voi.

Il pupillo abbassò la testa e, piangendo, promise d'essergli successore.

Era la consacrazione suprema al giornalismo ed era un alto titolo d'onore. Il *Capitan Fracassa* raccoglieva molti dei maggiori e più vividi intelletti giornalistici di quel tempo: Luigi Arnaldo Vassallo, Gennaro Minervini, che poi divenne Prefetto con non poche benemerenze, Peppino Turco, che aveva già diretto il *Bersagliere*

BRACCO si dà bel tempo.

e diresse successivamente il *Padre Rocco* e il *don Marzio* a Napoli : tempra singolare, bizzarra, fosforescente di giornalista ; e comparivano nelle colonne pupazzettate del *Fracassa* scrittori che erano formidabili rivelazioni : Edoardo Scarfoglio, Gabriele d'Annunzio, Matilde Serao, G. A. Cesareo, Luigi Lodi, Cesare Pascarella, Giustino Ferri....

L'allegria, l'umorismo, lo spasso, il motteggio erano gli elementi dai quali scaturiva il lavoro dei redattori di quel giornale nel cui organismo tanto di vita portava la napoletanità burlona e arguta del Minervini e del Turco. In esso anche gli spiriti superiori fingevano di non prendere troppo sul serio le cose serie e profondevano in moneta spicciola le ricchezze del loro pensiero e della loro coltura senza mostrare di farlo. Bracco si trovò bene nel raggio di questo ambiente che, del resto, a Napoli aveva la sua sede naturale; e anche lui spese in moneta spicciola certe sue ricchezze... che non sapeva di possedere. Possedeva, fra l'altro, una meravigliosa facilità di comprensione di tutto ciò che vedeva e sentiva, e la possibilità di acquistare prontamente cognizioni d'ogni sorta alle quali era assolutamente impreparato. Fu perciò, mi pare — e concateno i fatti come meglio me lo permettono le notizie raccolte — che egli potè improvvisare una famosa campagna contro lo *Spiritismo a Napoli.*

Napoli — consentitemi di raccontare — pareva allora tutta impazzita per i fenomeni medianici. Un *medium* impressionante — la signora Eusapia Paladino, che tutti chiamavano più brevemente « la Sapio » — si era rivelato; e spettacolose e

paurose sedute spiritiche si tenevano in casa del Cavaliere Ercole Chiaia, con intervento di altolocati e autorevoli personaggi. Di conseguenza, i giornali ne erano pieni. Relazioni, dibattiti, ipotesi, polemiche, fantasticherie: l'al-di-qua si mescolava indissolubilmente all'al-di-là, e ne nasceva una confusione indicibile in cui Bracco si cacciò, ben felice di trovare un terreno propizio alla sua perspicacia e alle sue... bricconate. Prima polemizzò, tra il serio e il faceto, in un opuscolo buttato giù in cinque giorni, di cui un capitolo conteneva argomentazioni debellanti, piene di cognizioni scientifiche. (1) Come aveva fatto a impadronirsi di tanta scienza?... Chi lo sa! Poi polemizzò in articoli pubblicati nel *Piccolo* di Rocco de Zerbi; infine, con altri capiscarichi, ordì la beffa memorabile.

Lo spirito evocato dalla Sapio si chiamava *John-King*. Un giorno si seppe che, in casa del signor Getzel — un russo, amico di artisti, molto partenopeo, simpatica figura testè scomparsa — si era rivelato un *medium* straordinariamente più forte della Sapio, e uno spirito a nome *Chicot* era intervenuto a far cose stupefacenti. Il *medium* era

---

(1) Vedi *Scritti varî*, II Vol.

il contrabassista Franchi del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli e intorno a lui si stringevano *a catena*, nelle mirabolanti sedute, il violinista Dwòrzack, il russo padrone di casa e i loro amici e proseliti. Figurarsi il contraccolpo nell'altro campo e in tutta la città che seguiva esterrefatta le notizie della nuova e più avanzata chiesuola dello Spiritismo! Molti, spiritisti e non spiritisti, scienziati, pubblicisti, scrittori, chiesero di essere ammessi a queste altre sedute e ne sottoscrissero i verbali. Alla decima seduta partecipò una schiera di persone elettissime, tra le quali il duca Proto di Maddaloni, drammaturgo poeta epigrammista, il già apprezzato pubblicista Vincenzo Morello, Ercole Chiaia, il duce, cioè, dell'altro campo, e perfino il conte Sanseverino, prefetto di Napoli, la cui firma, tuttavia, mancò al verbale, perchè l'illustre uomo, appena rimessosi dalle inaudite emozioni, aveva infilato l'uscio a gambe levate. All' indomani scoppiò la bomba! In una lettera aperta, stampata nel Pungolo (20-21 settembre 1887) i signori Dwòrzack, Franchi e Getzel rivelavano i trucchi e attestavano *sul loro onore e sulla loro coscienza* che tutta quella fenomenologia meravigliosa era stata un ammasso di artificii.

La clamorosa rivelazione avrebbe avuto un significato poco sensazionale senza questa circostanza: cioè, che lo spirito *John King* di casa Chiaia era stato in continui rapporti con lo spirito *Chicot* di casa Getzel e il *medium* Sapio ne aveva attestata ogni giorno l'esistenza. E poichè *Chicot* era una pura invenzione burlesca, ne derivava che *John King* era il frutto di una grossa impostura di Eusapia Paladino. Donde polemiche, pettegolezzi, alterchi: un putiferio!

Bracco, che era rimasto nelle quinte, si ricacciò nella mischia con un articolo conclusionale sul *Piccolo:* una sferzata terribile! Vincenzo Morello rispose nel *Corriere del Mattino,* e l'imbroglio comico, di cui *Baby* s'era divertito, stava per chiudersi drammaticamente, poichè la fiera vivacità con la quale Morello aveva risposto a Baby doveva dar luogo a una spiacevole questione personale. Ma *Baby*, che era legato da fraterna amicizia a Morello, per troncare, se la cavò, come di solito, con uno scherzo, pubblicando nel *Piccolo* un comunicato duellistico. Come padrini di lui figuravano *Innocenzo della Celia* e *Candido Della Ragione* — due nomi simbolici, indicanti i suoi propositi scherzosi e benefici — e come padrini del Mo-

rello figuravano i signori *John King* e *Chicot*, rispettivamente spiriti di casa Chiaia e di casa Getzel. « Il duello — diceva il comunicato — cesserà con la morte di uno, almeno, degli avversarî. »

E più sotto si leggeva:

« Il duello, com'era stabilito dal precedente verbale, ha avuto luogo stamane alle 6 antimeridiane, e Baby è morto. »

A Napoli, continuarono a ridere, ma alcuni giornali parigini, tra i quali il *Figaro*, e qualche giornale inglese, raccogliendo sommariamente la notizia, annunziarono sul serio che a Napoli, in seguito a una vertenza sorta per lo spiritismo, era avvenuto un duello alla pistola e in questo duello un pubblicista giovanissimo, Roberto Bracco, noto con il pseudonimo di *Baby*, era rimasto ucciso sul terreno.

IV.

IL POETA DIALETTALE

Appartengono allo sbrigliato periodo giovanile del quale ho fatto cenno, — nella loro massima parte — le poesie dialettali napoletane che Bracco ha prodotte e di cui alcune son raccolte in un volume intitolato *Vecchi Versetti* ([1]).

Il titolo modesto, e più come di cosa trascurabile, trova chiarimento — per quanto si riferisce alle intenzioni e convinzioni dell'autore — in una nota prefatoria che accompagna la prima edizione, nella quale nota, a mo' di lettera all'editore, è detto fra l'altro:

« È necessario, caro il mio editore, che la gente non sospetti in me la pretensione di poeta dialettale per pochi versicoli (pochi, ma troppi) fatti in qualche momento perduto o destinati alla fugacità di una canzonetta o alla gioia di quei « numeri unici » che imperversano a Na-

([1]) Remo Sandron, Ed. Palermo.

poli in ricorrenze di ogni sorta, dalle più gioconde alle più tristi. »

Sta bene. Ma io avrei desiderato che Bracco — e non solo in questa circostanza, che probabilmente ha la sua giustificazione nella eccezionalità del prodotto esiguo rispetto all'opera più imponente ed omogenea del produttore, — avrei desiderato, generalmente parlando, che Bracco si fosse meno preoccupato di fare intorno alle sue opere restrizioni e commenti.

Ne intendo tuttavia la ragione, e la trovo nel continuo tormento interiore onde la sua arte si esprime, come nel suo acuto spirito analitico che è prima soggettivo e poi oggettivo per tornare ad essere, infine, soggettivo. Ma è pur certo che ogni qualvolta Bracco parla di sé o di una sua opera, chi gli dà ascolto comincia col disorientarsi. Pare che egli prenda gusto a confondere la mente del lettore e del critico, e spesso l'uno e l'altro debbono badare a respingere la sua prefazione o il suo preambolo, del resto sempre arguti e seducenti, per poter abbandonarsi alle proprie sensazioni e riacquistare, in piena indipendenza, libertà di giudizio.

Se poi, come nella poesia vernacola, il critico voglia esprimere il suo consenso o la sua am-

mirazione e dire, convinto, che si tratta di poesia e non di *versetti,* gli tocca la fatica di polemizzare con l'autore, dopo aver compiuto lo sforzo di sottrarsi alla influenza negativa di lui.

Vero è che questo sforzo si compie principalmente in virtù dell'opera stessa la quale se consistesse effettivamente in... *versetti*, sarebbe da voi lasciata in oblio, in perfetto accordo con l'autore, al quale, come all' editore, pur chiedereste conto della necessità della pubblicazione. Ma è innegabile che non sempre Bracco, in tali casi, renda un servizio a se medesimo e... agli altri. Carlo De Flaviis, occupandosi di volo della poesia di lui in un recente « profilo » (1), dopo aver riportate quelle poche linee della prefazione che ho anch'io riprodotte, esclama sorridendo: « Ci credete a questa modestia? » e Luigi Libero Russo, in uno studio ampio e profondo sulla poesia dialettale di Bracco (2), è tratto anch'egli ad esclamare: « Non gli credete! ».

E continua: « Roberto Bracco è il più malizioso e invincibile dialettico sullunare. Sorridete come sorrisi io, in un pomeriggio in cui mi

---

(1) Collezione: « *Gli uomini del Giorno* ». Modernissima. Editrice, Milano, 1919.

(2) Sandron. Ed. Palermo.

espresse, con la vivacità colorita della sua conversazione, fra un crepitare di paradossi, lanciati con una candida convinzione, tra i vòliti delle sigarette, su per giù, ciò che vuole affermare nella prefazione a *Vecchi Versetti*: ch'egli non è poeta dialettale, che non ha l'anima del nostro popolo, che non la riproduce fedelmente. Non è vero — continua il Russo — e sento una voluttà deliziosa di poterlo contradire. Se è da ritenersi, secondo i positivisti, che il problema della causalità e della seriezione dei fenomeni sociali, in correlazione con i coefficienti fisici e d'ambiente, à ripercussione nella letteratura, idiomatica e dialettale, che è pure manifestazione sociologica, il Bracco non potrà persistere nella affermazione perchè la sua subbiettività è pur quella di un napoletano ».

Vedete quanta dialettica spesa a polemizzare con Bracco di Bracco, prima di poter entrare nel vivo della sua arte! Perchè sono arte sua, spiccatamente sua, anche i *Vecchi Versetti*, nonostante la poca importanza che l'autore vuole attribuire ad essi, e nonostante la loro origine occasionale nella quale torna a balzare, incitatrice, la figura di Martino Cafiero.

Il primo passo, difatti, nel campo della poesia

dialettale, Bracco lo diede con una canzone di Piedigrotta e anche questa volta obbedì... a un *ordine superiore*. Aveva recentemente trionfato *Funiculì Funiculà* di Luigi Denza, su versi di Peppino Turco, e Martino Cafiero si ficcò in mente di avere per il suo *Corriere* una canzone da contrapporre a quella novissima che i due stessi autori si preparavano a lanciare al popolo in occasione della prossima festa piedigrottesca. Gigi Caracciolo, un musicista meridionale che viveva a Londra, si trovava di passaggio a Napoli, e fu scelto dal Cafiero per la musica; Bracco ebbe l'« ordine » di comporre i versi. La canzone fu fatta e, insieme con la canzone avversaria Denza-Turco, e con un'altra, meno popolaresca, di Mario Costa e Salvatore di Giacomo — il quale era ugualmente alle sue prime armi di poeta — essa iniziò quell'anno a Napoli un novello periodo di fioritura canzonistica. Ma sentiamo, per legittima curiosità, quel che ne dice, umoristicamente e calunniosamente, lo stesso Bracco nella su citata prefazione:

« Non avevo mai sino allora e non ho mai più sentita una canzone grigia, affliggente, opprimente, plumbea come quella che Luigi Caracciolo ed io imponemmo, nostro malgrado, alla

fragile umanità. Era intitolata *Salamelic*, e celebrava i guai avvenuti in Egitto pel cannoneggiamento degli inglesi e l'esodo degli operai italiani. La musica di Luigi Caracciolo era d'una gravità pari al carattere di lui, tranquillo, serio, positivo, corretto, più inglese d'un inglese autentico: *a right man in a right place.*

« Ma Cafiero, che aveva nella celia la stessa pertinacia con cui sognava la trasformazione benefica di Napoli, non rinunziò al trionfo. Nelle colonne del *Corriere* decantò, per venti giorni, senza interruzione, la bellezza meravigliosa di *Salamelic*, e, dopo di aver battuta ben bene la grancassa, la sera di Piedigrotta, fece eseguire la canzone da una schiera dei più accreditati chitarristi e mandolinisti napoletani e dei migliori cantanti reperibili a Napoli. Ricordo, tra essi, il belliniano tenore Panzetta e il celebre baritono Colonnese, che avevano in capo il *fez* rosso per il *folklore* egiziano. L'esecuzione ebbe luogo sui balconi dell' ufficio del giornale, in via Toledo, splendidamente illuminati, al cospetto di Carlo Poerio, estatico, sul suo piedistallo di marmo. Un vero manicomio! E... un autentico trionfo!

« Finchè campo mi ricorderò di Luigi Caracciolo, dal britannico soprabito abbottonato, dalle ele-

ganti fedine bionde, dagli occhiali d'oro, dal collo diritto e dal nobile contegno dottorale, tutto intontito e confuso e alquanto compiaciuto, sul dorso di Rocco Pagliara — che era il giovanissimo poeta soave delle romanze di Paolo Tosti — trasportato dalla fiumana strepitante; e mi ricorderò anche di quell'unica sera in cui, tra tanti matti, io fui vate glorioso e coronato. Qualche mio compagno di scuola gridava tra la folla: « Badate che non ha nemmeno la licenza dell'Istituto tecnico! ». Ma la denunzia non mi sottraeva alla voluttà del successo. E nessun lavoro giornalistico, nessun libro, nessuna commedia mi ha poi mai fruttato — ve lo giuro — gli onori che mi fruttò *Salamelic!* »

Bracco in ozio.

Bracco, rievocando con tanto scherzoso scetticismo il suo primo successo di poeta partenopeo, non può implicitamente e sommariamente inficiare la non molta ma non dimenticata produzione poetica che seguì al *Salamelic*. Che, del resto, era ed è una cosa gustosissima, piena di spontaneità, piena di carattere e piena del movimento tragicomico che è proprio del popolo napoletano.

Dall'Egitto so' turnato
stracquo strutto e cunzumato
cu la faccia assai cchiù nera
de na cappa 'e cemmenera.
Rossa, 'ncapo, na sciascina
comm'a turco de la Cina,
i' me pare nu pascià,
ma nun aggio che magnà.
E mmiez' 'e suone
de Piedigrotta
chesta canzone
voglio cantà:
Salamelic melicche salemme,
salamelic melicche salà.

E così di seguito.

In tutta la sua vita gli è accaduto questo: egli ha cominciato a fare qualche cosa un po' per burla, un po' per obbedienza, un po' per caso, e il risultato lo ha tratto a proseguire.

Intanto cerchiamo di segnare il valore vero dei *Vecchi Versetti.* Essi si dividono in due parti e così nella prima, comprendente canzoncine, romanze e duetti, come nella seconda, che racchiude quelli che l'autore chiama « *versetti tristi* » sono composizioni di vera poesia vernacola napoletana in quanto ritmi immagini sentimenti e svolgimenti rispondono, in una organica compattezza, alla più autentica napoletanità. Ciò che forse indusse lo stesso autore a dubitarne è che spesso da quei versi, soprattutto dai *Versetti tristi*, esulano i motivi più comuni della musa paesana e vi predominano, invece, motivi che chiamerei d'eccezione. Ma in essi — e qui ripeto, un poco più semplicemente, la giusta osservazione del Russo — non sarebbe possibile rintracciare stati d'animo non napoletani. Esemplifico. Una fanciulla è distesa sul letto di morte. Hanno messa al cadavere la veste nuziale che ella s'era fatta prima di abbandonare crudelmente il suo fidanzato. Questi, ora, la contempla desolato, adirato, pieno d'amore, di rancore, di dolore, e piange e la interroga e le rivolge domande su domande. Che sente ella? Si ricorda di lui? S'accorge che egli piange? È tuttora crudele? Prova rimorso d'averlo lasciato? E,

poichè gli sembra che anche morta ella sorrida disprezzandolo, egli le dice, in ultimo:

Famme sapè, cu chisto pizzo a rriso,
si tu, che nun credenno de murì',
'ncroce comme a Gesù m'avive miso,
tiene pure 'o curaggio de trasì
tutta vestu'a janca 'mparaviso.

Bisogna essere nati a Napoli per comprendere quanta napoletanità sia in una tale complicazione di amarezza, di pianto, di disperazione, di brutalità e di misticismo.

E, rileggendo oggi, dopo tanti anni, le vecchie canzonette della prima parte: *Putimmo accummenzà* — *'A canzona d'a pupata* — *Basta ca po'* — *Tarantì*, *Tarantella* — *Comme te voglio amà*, ecc. — si ha la sensazione di tornare a respirare il fresco della primavera canzonistica di Napoli, non ancora turbato da certe infiltrazioni esotiche. La vivacità, la briosità, la grazia, l'armonia, le parafrasi, sono essenzialmente napoletane e napoletanissima è la parlata, con un sapore talvolta di dialetto classico:

Comme te voglio amà, musso 'e cerasa
si me te viene a fà 'mmocca 'na casa...

Si può esprimere in una maniera più semplice, più efficace, più sintetica e più felicemente na-

poletana un pensiero al tempo stesso tanto sensuale e tanto appassionato?

Passando dalla canzonetta alle altre composizioni, riconosciamo subito esatta un'altra osservazione di Luigi Libero Russo, e cioè che: « il temperamento drammatico innato nel Bracco si appalesa per un ascoso lavorio psicologico per il quale egli ha trasformate le percezioni sensorie del mondo esteriore subordinandole continuamente al suo *io*. Dalla sua lirica si estrinseca potente il *pathos*: la suprema vigoria del suo stato di coscienza è quasi teatro. »

Del sonetto *Notte 'e Natale*, per esempio, il Russo ben dice che potrebbe suggerire un vibrante bozzetto per le scene. E *Nonna-nonna*, in cui la mamma, abbandonata dal compagno o dal marito, canta al bimbo, cullandolo:

Figlio mio, si' mmio surtanto

non è — dico io — perfino con quella doppia « emme » del secondo possessivo, il germe lontano di *Maternità*? E *Nu passariello spierzo* non è forse lo spunto vago di *Sperduti nel Buio*? E nelle liriche più tormentose: *Durmenno, Palomme morte, Serenata Sulitaria, 'A strata mia, L'urdemo gulìo, Spusalizio, Partenza,* le quali uni-

scono alla napoletanità delle immagini, dei sentimenti e degli svolgimenti, i motivi d'eccezione dei quali ho parlato, così umani e così profondi, non c'è forse la sensibilità sottile che è nel contenuto di tante opere teatrali bracchiane? Ricordo quella gemma finemente musicata da Errico De Leva: *Durmenno*:

Te si' addurmuta e duorme a suonno chino;
va trova si tu 'nzuonno chiagne o ride,
va trova chi te vede e chi tu vide,
che pienze e faie mentr'io te sto vicino.

Si me tradisce 'nzuonno chi lu ssape?...
Cu ll'uocchie apierte io faccio 'o guardiano:
ma chi lu ssape si nce sta na mano
che 'mpietto a ttè na purticella arape? ecc.

Io vedo in queste strofe l'abbozzo dei quadri di gelosia che il Bracco ha così sottilmente compiuti pel teatro. E, insomma, mi associo a Luigi Libero Russo tanto nel reclamare per Roberto Bracco un posto speciale tra i poeti che hanno determinata la nuova èra della nostra poesia vernacola quanto nella conclusione dell' eccellente studio. « Son fortemente convinto — egli scriveva — che i *Vecchi Versetti* con l' ausilio dell' esercizio di una ferma critica teatrale, che si incardinava in una ardente dirittura di giudizio, sono stati la preparazione embrionale che ha dato al teatro contemporaneo il più vitale e più eletto suo figlio ».

V.

IL CRITICO

Nel 1901, quando Roberto Bracco era in piena attività di servizio nel campo della critica d'arte e più specialmente teatrale, apparve nella *Tribuna* un suo articolo in cui il critico — che era già da un pezzo anche il commediografo — polemizzava con Eugenio Checchi sul teatro italiano e sulla sua... resurrezione periodicamente annunziata o smentita.

L'articolo, nel quale si parlava molto, e molto acutamente, di un problema che anche oggi appassiona, quello della nazionalità del teatro, conchiudeva così:

« Nell'arte in genere e in quella del teatro in ispecie, ciò che conta è l'essenza umana. Si può credere opportuno *localizzare* idee, ambienti, personaggi, per ottenere una maggiore evidenza di verità. E si può credere opportuno di *generalizzare* idee, ambienti, personaggi per rendere più largo il proprio pensiero, più alta la propria vi-

sione. Ma l'essenza umana è sempre l'elemento precipuo che l'artista cerca vicino a lui e lontano da lui; e il risultato di questa ricerca costituisce il valore intrinseco dell'opera d'arte. »

Ora non si può prescindere da queste affermazioni — che sono, in sostanza, una professione di fede artistica — quando si voglia non dico esaminare ma, almeno, esporre l'opera di critico svolta dal Bracco.

Ho già detto di lui giornalista e non ho mancato di rilevare quanta influenza l'esercizio del giornalismo avesse sulla formazione e sulla evoluzione delle sue facoltà. E soltanto il giornale è stata la sua cattedra quasi nascosta dalla mitezza, dalla prudenza, dalla impossibilità di atteggiarsi a sapiente; nel giornale, sera per sera, esprimeva in note quasi sempre altrettanto brevi quanto lucide le sue impressioni immediate sull'opera teatrale, lirica o drammatica, alla cui rappresentazione aveva assistito; e manifestava in spunti polemici i suoi convincimenti, le sue teorie; nel giornale foggiava e forgiava la sua personalità di critico che non si discompagnava da quella dell'artista, sicchè esse si soccorrevano e si confortavano talvolta vicendevolmente.

Giornalismo, sempre giornalismo, e giornalismo

TINA DI LORENZO.

spicciolo, talvolta perduto in un angolo di giornale. Eppure quanta elevatezza di vedute, quanta saggezza, quanta sapienza di estetica, quale emancipazione dai piccoli equivoci delle rubriche teatrali! Polemizzando con Eugenio Checchi dava un posto secondario alle distinzioni e ai distintivi nazionalistici nella valutazione intrinseca d'un'opera d'arte e fissava le ragioni di questa valutazione nell'*essenza umana*; e polemizzando con Luigi Capuana — il quale s'era lamentato che nel teatro si fossero introdotti elementi estranei alla pura arte del teatro — difendeva i diritti dell'allargamento e dell'arricchimento del pensiero in quest' arte, dettando, così, come critico avanguardista, i suoi cànoni d'autore e patrocinando la necessità d'uscire dai limiti del « *teatro per il teatro* ».

« Non è punto indispensabile, — egli affermava — che il teatro sia fatto di scienza, di sociologia, di filosofia e nemmeno di poesia. Ciò è esatto. Ma mi sembra egualmente esatto che tutte queste cose possano divenire teatro, purchè passino attraverso l'arte teatrale come attraverso una macchina trasformatrice; purchè, in altri termini, esse fungano da materia prima e subiscano, nelle viscere della macchina, l'elaborazione che le tra-

EMMA GRAMATICA.

sformi per la scena. È il processo d'ogni sorta di produzione. Il dire che la sociologia non possa mai insinuarsi nella composizione organica d'un'opera scenica è lo stesso che non vedere nel filugello la possibilità di divenire splendida stoffa serica. Ed escludere dal teatro drammatico, assolutamente, la presentazione d'un problema o l'aspirazione di esprimere un pensiero, di lumeggiare una tesi, di esporre un fatto significativo, di generare una discussione utile, di rasentare se non di conseguire uno scopo etico, è lo stesso che gettar via insensatamente, come zavorra, più della metà del teatro prodotto fino a ieri.

« Da Aristofane, che metteva in caricatura i personaggi più cospicui dei tempi suoi, e le cui creazioni erano un commentario spietato dei mali che travagliavano Atene, a Dumas fils che ha quasi sempre creduto non pure di enunciare ma di risolvere altresì le sue tesi di moralità, con predominio di femminismo immaturo; dalle « Commedie dell'Arte » che, nonostante l'improvvisazione farraginosa e lo scoppiettio dei lazzi, finivano assai spesso con un predicozzo moralizzatore, alle commedie di Carlo Goldoni le quali, quantunque fossero tra le manifestazioni d'arte più scevre di intenti filosofici e più essenzial-

mente teatrali, contenevano poi quasi sempre l'ammaestramento per il pubblico a cui Goldoni si rivolgeva; dallo *Shylock* di Shakespeare, scritto per mettere l'uno di fronte all'altro, con sì grande sagacia dimostrativa, l'ebreo troppo losco e il cristiano troppo crudele, ai simboli di Ibsen che hanno, anche se improntati di una certa ingenuità, tanta potenza scenica e tanta forza di pensiero convincente, tu trovi a centinaia gli esempi incliti d'un teatro che non è fine a se stesso. »

In altra occasione, e dodici anni dopo, cioè nel 1913, essendosi allora determinata in Italia una corrente la quale pretendeva che l'estetica della scena risiedesse esclusivamente in un'arte fatta di colori smaglianti, di parole alate, di immagini luminose, di atteggiamenti solenni al cui assieme si imponeva il nome di *bellezza*, — il Bracco, in una conferenza tenuta a Vienna sui *Pericoli del teatro contemporaneo* (1), ripetendo, su per giù, cose già da lui dette in articoli di giornali, ammoniva:

« Orazio, nell'*Arte Poetica*, raccomandava al poeta, soprattutto, di guardare da osservatore sa-

(1) *Scritti Varî*. Vol. II, pag. 183.

piente la vita umana e soggiungeva che questo della vita umana è tal soggetto che, anche senza grazia, senza solidità, senza artificio, riesce a trattenere il pubblico meglio che non facciano i versi vacui e le bagattelle sonore. Con ciò egli, naturalmente, non escludeva il sacro diritto di creare opera poetica — opera artistica — con la parola fastosa e con imponenti visioni; ma diceva una cosa molto limpida di cui ora, nel linguaggio che con maggior gravità si adopera quando si parla di teatro, sembra perduta la nozione: cioè che l'essenza della poesia è nella vita quotidiana e che all'osservazione di questa vita deve l'artista scaldare la crisalide della sua fantasia. Ben vengano, sì, sulla scena, le ricostruzioni storiche, le rievocazioni di antichi eroismi e di antichi eroi, le reminiscenze favoleggiate di altri tempi, se tutto ciò è sinceramente animato dal pathos o dall'ebbra ispirazione dell'artista; e ben vengano la melodia e la magniloquenza del verso, se magniloquenza e melodia sono nello spirito stesso di colui che ricostruisce, che rievoca, che favoleggia e possono, percotendo e carezzando l'orecchio, imprimere nell'animo dello spettatore pensieri e sentimenti; ma credere che oltre tutto questo non ci sia nulla che innalzi la scena alla

La prima interprete tedesca del teatro di BRACCO.

bellezza è stupido, e darlo a credere è poco meno che disonesto ».

Così egli, difendendo l'arte da esteriorismi sonanti e ampollosi, difendeva al tempo medesimo il teatro di idee, come aveva fatto dodici anni prima; e, anche riferendosi al cànone della « essenza umana » come fondamento dell'arte scenica, v' includeva, con chiara visione, l'ammonimento per i poeti: « l'essenza della poesia è nella vita quotidiana e alla osservazione di questa deve l'artista scaldare la crisalide della sua fantasia ».

Con questa chiaroveggenza, con questa naturale superiorità d' animo e con una squisita sensibilità che sostituiva la mancata preparazione, (e a che vale la preparazione dei critici insensibili?) egli, accintosi timidamente, tra il 1888 e il 1889, alla critica drammatica e musicale per il *Corriere di Napoli* fondato da Matilde Serao e da Edoardo Scarfoglio, la esercitò in varii periodi dell'epoca in cui Napoli era centro artistico molto più importante di quanto oggi, purtroppo, non sia. Mentre le migliori compagnie di prosa vi affluivano a sollecitar giudizî su nuovi scrittori e nuove opere, la critica, professata da uomini come Michele Uda, Giulio Mas-

simo Scalinger, Salvatore Mormone, era intenta a schiudere nuovi orizzonti artistici e a imporre nuove glorie. Nel campo della musica, un gruppo di nobili mecenati aveva istituita quella « Società del Quartetto » che doveva lasciare un così grande e incancellabile ricordo di sè; e, a capo di essa, Giuseppe Martucci faceva conoscere ai napoletani, anche prima che ai bolognesi, le sublimità delle partiture wagneriane.

In questo fecondo vivavio, il Bracco si affermò e si distinse per la sua signorilità e soprattutto per la sua concretezza persuasiva e per quella sua italianità vivace, ma non cieca, dinanzi ai culmini del genio straniero. Seguiva entusiasta i più lieti eventi del teatro italiano, s'infervorava per Giacinto Gallina, sostenendo che si dovesse ritenere perfettamente nazionale questo mirabile autore dialettale veneziano; soffiava nei successi di Giacosa, di Rovetta e di Praga; carezzava l'eclettismo di Lopez e la *verve* di Giannino Antona Traversi; esaltava Eleonora Duse — e nulla è stato mai scritto di più sottile e di più preciso sulle evoluzioni e sull'indole di questa trionfante attrice —; delineava, nei primi risultati, la pensosa arte scenica di Ermete Zacconi e quella esuberante e multi-

forme di Ermete Novelli; studiava e profilava il temperamento lirico di Giacomo Puccini, tutto concentrazione distillazione e raffinatezza e quello di Pietro Mascagni, estemporaneo, genialoide e un po' fanciullesco; contribuiva — lui, digiuno di scienza musicale, perchè non aveva voluto subir da ragazzo la noia di studiar musica, pure adorandola — alla divulgazione del genio di Wagner, serbandosi wagneriano senza diventare wagnerista.... E, seguito da pochi fedeli, accompagnato dall'Uda, dallo Scalinger e da Saverio Procida — il quale, giovanissimo, si slanciava allora, pieno di ardore e con un vistoso bagaglio di cognizioni, nel *mare magnum* della critica — conduceva in favore di Ibsen la più feconda propaganda che si sia mai condotta, in un ambiente disadatto a valorizzare e a volgarizzare l'arte dell'insigne scrittore norvegese.

Fermiamoci un poco sul metodo di questa propaganda. Essa consisteva principalmente nella semplificazione: consisteva cioè nel distaccare dall'arte ibseniana tutti i preconcetti di nebulosità, di simbolizzazione e di complessità indecifrabile. Non diversamente si era fatto da lui e da altri per Wagner. Sfrondare, bisognava, e chiarificare e gettare luce sull'arte di questi som-

mi, perchè tutti vi potessero veder dentro e goderla nella sua eterna bellezza.

Tra i parecchi articoli su Ibsen scritti e pubblicati dal Bracco in quel tempo ne rileggo a caso uno, inserito nel *Mattino* di Napoli (18 febbraio 1893) e ne riporto un brano affinchè sia chiaro il metodo di propagandista e di volgarizzatore.

« ... La confusione — scriveva egli — è specialmente prodotta dalla parola: *simbolismo*. Questo simbolismo di Ibsen non è altro che la riproduzione sintetica dell'essenza umana. Egli contempla e riproduce tutto un ordine di idee, di sentimenti, di passioni, di raziocinii; egli contempla e riproduce tutto un gran fatto umano, tutto un gran fatto sociale; egli contempla e riproduce tutta una catena di vizî e di virtù, tutto un complesso di lotte, di conflagrazioni, di sconfitte e di vittorie; e la sua riproduzione è sintetizzata in un personaggio o in un nucleo di personaggi, ciascuno dei quali riassume una zona dell'umanità, ed è sintetizzata nella combinazione, nella favola determinata dal proposito dimostrativo. Lo spirito d'osservazione ibseniano è come il punto fisso del raggio mobile d'un cerchio che abbracci intera la vita. Ciò che

egli vede, ciò che egli osserva, ciò che egli intuisce è più ampio dei mezzi riproduttivi concessigli da un'arte che voglia limitarsi alla rappresentazione singola di cose e di persone. Il caso individuale non attira, non merita la sua attenzione. Il caso collettivo, il fenomeno generale, lo seduce e lo induce a intervenire come sociologo e come filosofo, e intanto il filosofo è artista, il sociologo è drammaturgo e questi e quegli compiono il condensamento e si avvalgono delle loro qualità rappresentative per studiare la collettività del caso, la generalità del fenomeno.

« Perchè scervellarsi? Perchè confondersi? Anche senza ricorrere ai nomi santificati da una fama che sfida i secoli, voi potrete, nella storia del teatro, notare una specie di tendenza alla sintesi, cioè al simbolismo, sempre che nell'ingegno dell'artista teatrale ci sia stato più o meno sviluppato un germe di filosofia o di sociologia. Quando una favola di Augier o di Dumas fils o di Giacometti o di Paolo Ferrari è servita a una discussione dimostrativa, cioè alla così detta tesi; quando un autore ha messo in iscena dei personaggi con l'intendimento di impersonare i concetti necessari alla prestabilita

ammaestrativa dimostrazione, l'arte scenica ha già rivelata una tendenza alla sintesi, ha già, in certo modo, sopraffatta se stessa.

« Come vedete, se s'intende così il simbolismo — che, data la natura d'un artista fantasioso e bisbetico o eminentemente impressionista, può assumere le forme più strane ed emanciparsi anche dalla teatralità drammatica e diventare perfino un misto di fantasmagoria e di declamazione come nella *Fille aux mains coupées* del signor Pietro Quillart — se s'intende, dunque, così il simbolismo, non c'è più da stupirsi che Ibsen, simbolista, si attribuisca un grande ideale di *verismo*. Per lui il *verismo* non si riferisce alla esattezza fotografica della riproduzione, non si riferisce alla tecnica scenica. L'esattezza fotografica non è conciliabile con la sua contemplazione larga e con l'intenzione di mettere in un'anima tutte le anime affini; e la tecnica scenica, se fosse rigidamente verista, non potrebbe condensare in un quadro più che una fotografia non riesca a comprendere. Per lui il verismo si riferisce alla fonte della sua concezione, si riferisce alla sua forza intellettuale assimilatrice del vero, si riferisce alla osservazione acuta e profonda che inizia il suo lavorio artistico, si

HÉLÈNE ODILON
interprete dell'«*Infedele*», de «*La fine dell'amore*» e di «*Tragedie dell'anima*» al Volkstheater di Vienna.

riferisce alla penetrabilità dei misteri della vita sceverata da tutto ciò che ne falsa, apparentemente, la sostanza. »

A parte l'originalità di questa interpretazione dell'arte ibseniana, è lecito domandarsi se un critico giornalista possa assolvere meglio di così il suo compito. C'è sempre per un critico di giornale un autore da rivelare o un dramma da spiegare a una gran folla di lettori. Il maggior dovere, la maggiore necessità del critico è di non riuscire, al cospetto di questa folla di

media intelligenza, più difficile, più astruso, più incomprensibile dell'autore o del dramma.

Ma, ahimè, quante volte accade il contrario!

Roberto Bracco tendeva costantemente a chiarire, a semplificare e ad essere lui stesso chiaro e semplice. E gli pareva che soltanto con questa chiarezza e con questa semplicità, che rendevano conto del suo giudizio, egli acquistasse il diritto di formularlo. Se, per la fretta o per un arresto della mente, non gli era consentito di chiarire e di semplificare, egli conteneva il suo giudizio in una riservata ambiguità. E diceva:

— Un critico sempre pronto a giudicare non è mai un critico onesto.

VI.

IL NOVELLIERE

Ancora riappare dinanzi ai nostri occhi Martino Cafiero. Cara ed eccezionale figura di coltivatore dell' altrui cervello, che Bracco rievoca così spesso con profonda commozione... pur aggiungendo stranamente:

— Se non avessi conosciuto quel benedetto uomo, come sarei stato felice vivendo una vita d'impiegato di banca o di posta.

Martino Cafiero, anche prima di *ordinare* una canzonetta al giovinotto che aveva preso per il collo e scaraventato in un ufficio di giornale, e, forse, anche prima di scandagliarlo per farne il corrispondente del *Fracassa,* volle costringerlo a tentare la novellistica. Una mattina si avvicinò a lui, che era intento a stendere una nota di cronaca nera, e gli disse, come usava, senza preamboli e quasi burbero:

— Domani mi porterete una novelletta per la pagina letteraria di domenica prossima.

Il giovanotto, atterrito, gli perdette di rispetto:

— *Direttó', vuie site pazzo!* Una novelletta?!... Io posso dire che non so neppure che cosa sia una novelletta.

Il direttore tagliò corto:

— Se non me la portate sarete licenziato. Buongiorno!

Bracco, dopo ventiquattro ore, portò la novelletta. Forse carina, forse brutta: chi sa! Certo è che fu pubblicata. Ed è egualmente certo che quel giorno egli era molto lontano dal supporre che tra un paio di dozzine d'anni Luigi Capuana, uno dei più acuti e obbiettivi critici italiani, e, nella novellistica, l'emulo di Giovanni Verga, avrebbe dedicato uno studio a « Roberto Bracco novelliere » e avrebbe proclamato « che *Smorfie gaie e Smorfie tristi* sono tra i più splendidi prodotti della novellistica odierna in Italia ».

Se un indovino glielo avesse profetizzato, costui avrebbe corso il rischio d'essere preso a calci come un vile impostore. Tuttavia, dato il primo passo, Bracco continuò, di tanto in tanto, brontolando contro se stesso, a novellare. E non gli mancavano le occasioni e gli stimoli. Insieme col Cafiero, lo incoraggiava Federigo Verdinois,

così largamente accreditato nel campo delle lettere. Appunto il Verdinois, amico di Salvatore Farina — che a Torino dirigeva, con autorità, la *Rivista Minima* — lo invitò a scrivere « qualche cosa » — una novella beninteso — per quella rivista. Un passo avanti fuori della cerchia letteraria di Napoli. Il giovanotto acconsentì e gli presentò il suo parto.

— Ecco la novella. Sarebbe bene che la purgaste degli errori di grammatica.

E l'altro:

— Se ne tolgo gli errori di grammatica non ci resta più niente.

In fondo, voleva dire, scherzosamente e affettuosamente, che quel fresco frutticello dato da un terreno incolto sarebbe stato gradito proprio pel suo sapore di spontaneità.

E fin d'allora il nostro autore alternava il comico col drammatico. Il suo comico era un po' grassoccio e molto frivolo: una comicità da almanacco popolare. E ne furono raccolti alcuni dei primi frutti dall'editore Marghieri, in un volume intitolato *Frottole di Baby*, con una copertina onorata da un disegno del grande Edoardo Dalbono. Il drammatico, era, in generale, torvo ed esuberante. A questo proposito

Bracco sorride ancora ricordando un certo concorso a cui parteciparono Giuseppe Mezzanotte, Onorato Fava, Salvatore di Giacomo, Francesco Cimmino ed altri rappresentanti di quella generazione. Presidente della Commissione giudicatrice era don Federico Persico, professore all'Università, uomo di grande valore intellettuale e di grande coltura, ma di gusti letterarî un po' arcaici, il quale, dopo aver letto quella fiorita di scritti di adolescenti, taluni dei quali dovevano presto salire in gran fama, riferendone minuziosamente ai commissarî uscì a dire:

— ... Poi c'è una novella che ha per protagonista un pazzo; ma a me pare, francamente, che l'autore sia più pazzo del protagonista.

L'egregio uomo era proprio scandalizzato accennando a quella novella intitolata « *L'assassino innocente* » e al neofita novelliere — che era il Bracco — dava del pazzo da legare. Si trattava di un tale che non aveva commesso un delitto, ma che avrebbe voluto commetterlo e credeva di averlo commesso. E un così intricato bisticcio traspariva dalla narrazione disordinata sconnessa e impressionantissima di un forsennato.

Questo aneddoto, che Bracco ricorda sorri-

dendo, è molto interessante per noi che tra le sue prime prove d'esordio riscontriamo un po' l'ispirazione d'una delle opere più complesse della sua maturità, cioè « *I Pazzi* ».

Naturalmente il premio non toccò all'autore dell'*Assassino innocente*. Toccò, invece, a Peppino Mezzanotte, più maturo e con la testa più a segno, che già rivelava le ottime qualità di narratore culminate, subito dopo, nel romanzo *Checchina Vetromile*, uno dei più degni di menzione della giovane letteratura romantica italiana d'allora. Ma i novelloni appartenenti, più o meno, al genere dell'*Assassino innocente* e le *Frottole* non erano ancora la novellistica bracchiana, pur abbozzandone i due tipi: il gaio e il triste. Si potrebbe considerare quelle produzioni come le improvvisazioni con cui un pianista compositore, cercando

Nel silenzio di Capri
MASSIMO GORKI e ROBERTO BRACCO.

sulla tastiera armonie e passaggi e cadenze, sgranchisce le dita e sviluppa la sua vena. La vera novellistica di Bracco venne dopo, saltuaria, con parentesi occupate o dalla sua noncuranza o dalla sua cervellotica pigrizia o da un diverso lavoro. Essa è nei quattro volumi delle *Smorfie tristi e gaie* (con i sottotitoli: *Smorfie tristi, Smorfie gaie, La Vita e la Favola, Ombre Cinesi*) e in pagine di riviste e di giornali, le quali aspettano che l'autore si decida a consegnarle all'editore.

In che modo Bracco ha concepita e intesa l'arte del novellare? E qual è la ragione del titolo generico di *Smorfia* da lui imposto alla propria novella che ha, senza dubbio, esercitata qualche influenza sui nuovi giovani scrittori in un periodo di produzione anche troppo abbondante di novelle?

È sembrato a taluno, e si è detto a titolo di lode, che la novella di Bracco somigliasse a quella di Guy de Maupassant o, per lo meno, la ricordasse. Nulla di più errato. Maupassant — quando non faceva di proposito la novella fantastica, che è d'un genere a parte e che rispondeva alle sue sincere esaltazioni morbose — era un verista a ogni costo. Coloritore sma-

gliante e ricco, analizzatore profondo e facilmente minuzioso, riproduceva il vero, tutto il vero, e restava sempre nel vero. Invece Bracco ha tratto dal vero soltanto quel che serviva al taglio della sua novella, quel che poteva chiudere nel giro della sua intenzione e, rifuggendo dalle minuzie del racconto, da ogni prolissità di descrizione, dai procedimenti del romanziere che dànno alla novella l'impronta d'un romanzo abbreviato o troncato, ha ricalcato ed esagerato il vero. Ricalcatura, esagerazione, sovrapposizione, alterazione. Ma un'alterazione non vacua e non capricciosa, sibbene determinata dal momento comico o sentimentale o tragico sentito da lui e, intenzionalmente, da lui espresso. Dall'idea dell'alterazione è sorto il titolo di *Smorfie*, che va preso non nelle più italiane definizioni dei dizionari: « lezio o atto rabbioso, compassionevole, svenevole », ma in un significato un poco più francese: « *contorsion du visage* ». La quale contorsione, in senso figurativo, è quella da cui la fisonomia del vero è alterata nel passare attraverso una eccitata sensibilità e una concentrata volontà produttiva. Il titolo generico di *Smorfie* risulta, direi quasi, più appropriato in quel volume (*Grimaces humaines*, Léon Vanier

éditeur, A. Messein successeur, Paris) nel quale Madame Demarès de Hill riunì ventisette novelle di Bracco da lei tradotte e pubblicate alcune nel *Matin*, altre, per invito di Catulle Mendès, nel *Journal*. E nella prefazione la traduttrice notava: « *Le titre indique le caractère de ces esquisses parmi lesquelles on trouve, tour à tour, des silhouettes d'un relief puissant, des raccourcis vigoureux...* »

Di questa novellistica che ha potuto fare una gradita apparizione nella patria di Guy de Maupassant e che ha avuto parecchie traduzioni in tedesco (*Weiber:* traduttore Lothar Schmidt; *Wirklichkeit und Schein* e *Grimassen of Liebe:* traduttore Eisenschitz) e traduzioni in lingua spagnola (*Muecas humanas:* traduttrice Carmen de Burgos), in polacco, in czeco, in olandese (traduttrice C. Elink Sterk), si sono ammirativamente occupati, in Italia, man mano che ne è venuta fuori la raccolta, gli scrittori più varî per temperamento e per età. Ricordo cenni e recensioni di Luigi Pirandello, di Eugenio Checchi, di Adolfo Orvieto (*Gaio*, del *Marzocco*), di Ettore Marroni (*Bergeret*), di Federigo Verdinois, di Floriano del Secolo, di Giulio Piazza, di Silvio Benco, di Emilio Scaglione,

di Armando Pappalardo. Ma in studî più complessi se ne sono occupati Luigi Capuana, come ho detto, e un valoroso critico napoletano che ama starsene nell'ombra, nascosto nelle redazioni dei giornali, schivo d'ogni rumore intorno al suo nome e intorno al suo lavoro che è anche quello dell'artista: Aniello Costagliola. Ed è notevole che questi due critici siano d'accordo nel credere quasi convenzionale la distinzione della tristezza e della gaiezza.

Il Costagliola asserì: « In fondo queste *Smorfie* son tutte tristi; anche quelle che fanno sorridere, anche quelle che fanno ridere; poichè tutte riflettono realtà di vita, realtà ch'è dolore. » E alla asserzione fece seguire qualche esempio. Trascrivo la pagina in cui interpreta la trama de *La Principessa*, una « smorfia gaia » che attirò anche l'attenzione del Capuana e nella quale questi, pur trovandola un po' troppo complicata, riconobbe « profuse tutte le squisitezze dell'arte di Bracco ». Ecco *La Principessa* dal punto di vista del Costagliola:

« Io nulla ho mai letto che mi abbia fatto più pensoso. Il martirio intimo del principe Oreste Sallustio è un martirio indicibile; averlo intuito, analizzato, *vissuto*, dà a Roberto Bracco

il posto d'onore fra i cultori della novella italiana modernissima. Quel marito ha una moglie devota e pura; ed è oltraggiato appunto nella sua religione coniugale. Oltraggiato, e in modo irreparabile, senza possibilità di difesa o di vendetta. La sua donna è desiderata e inespugnabile. Ma vive e fa carriera a Napoli una *cocotte* che è il ritratto perfettissimo della principessa; le somiglia nelle fattezze, nella parola, nel gesto. Qualche lieve connotato differenziale è opportunamente corretto dalla contraffattrice, che si accorge di poter proficuamente acconciarsi a divenire la sostituta della principessa. Tutti gli adoratori della dama intemerata corrono ad estinguere la loro sete all'altra fonte: nel pensiero dei suoi clienti, Alfonsina Battaglia è la principessa Irene Sallustio. Il principe sa: e sente sul suo volto il rossore dell' offesa insanabile: egli è virtualmente un marito ingannato, e nel modo più osceno, poichè più diffuso: la sua donna è la donna di tutti, pur essendo stata sempre e unicamente la sua sposa irreprensibile. Come resistere a tanto strazio, e come annullare tanta vergogna? Chi o che cosa potrà mai impedire che il vilipendio ideale della principessa si compia e si perpetui? Il marito

oltraggiato non ha che una via di scampo dinanzi a sè: appigionare la sostituta e imporle il patto di chiudere i suoi salotti agli innumeri adoratori. Tanto egli fa; ma il rimedio è peggiore del male. Il ritiro di Alfonsina Battaglia e le frequenti visite di sorveglianza necessaria del principe a lei ingenerano nell'ambiente il sospetto che il Sallustio sia divenuto l'amante della *demi-mondaine.* Stanco di sua moglie, ha egli, dunque, cercato un diversivo in colei che più le somiglia? L'accusa ignobile è sfruttata da un maleducato quanto audace corteggiatore della principessa Irene: Mario Grappani. Respinto, costui tenta l'estremo assalto: e insinua nell'animo della nobildonna il sospetto del tradimento di suo marito. Ella sa della contraffazione indecorosa di Alfonsina Battaglia; e il sospetto piglia radici, quando ella nota la condotta strana che il principe segue da qualche tempo. Tanto basta, perchè la donna si stimi tradita, e respinga inesorabilmente il suo sposo. Il quale, dopo lunga insostenibile continenza, una sera cede alle tentazioni di Alfonsina, mentre la principessa, sospettosa, attende nell'ombra l'uscita di lui dalle camere della volgarissima speculatrice. Breve: il principe diviene l'amante

di Alfonsina Battaglia e la principessa Irene si dà a Mario Grappani. Don Oreste Sallustio perde appunto il bene che voleva salvare dal naufragio. « È una *smorfia gaia,* insinua Bracco e sorride. Ma chi gli crede? È una tragedia di anime: dico io. »

Lo stesso Costagliola più giù aggiungeva: « L'arte di Roberto Bracco è meditazione e sofferenza, cervello e cuore, pensiero e sentimento: innesto felicissimo. Veste soltanto è l'ironia, in *Smorfie gaie*; veste ed anima fan tutt' uno, in *Smorfie tristi.* Non due serie di racconti, nell' essenza, diverse e contrastanti, ma due parti d'una serie unica in cui muta il contenente e immutabile resta il contenuto ».

Il Costagliola non risaliva alle intenzioni dell' autore. Diceva semplicemente: « Così risulta. Così è ». Ma Luigi Capuana mostrava di sospettare che lo stesso autore avesse avuto coscienza della tristezza ricoperta dalla gaiezza. « Se qualcuno lo interrogasse — egli prevedeva — Roberto Bracco sarebbe capace di rispondere che le sue *Smorfie gaie* sono, invece, le più tristi ». Io non saprei giurare che fosse esatta la previsione dell' autorevolissimo critico. E mi rammento di un episodietto riferitomi dal nostro autore. Un giorno,

MASSIMO GORKI e ROBERTO BRACCO sul mare di Capri.

a Capri, si recò, come soleva di tanto in tanto, a far visita al suo amico Massimo Gorki. Lo trovò con un giornale di Pietroburgo tra le mani e con gli occhi disposti a lagrimare. Il Gorki, è noto, non si decise mai a parlare l'italiano e neppure il francese. La sua compagna, Donna Maria, parlava per lui, ed era l'interprete delle lunghe conversazioni tra Gorki e Bracco.

— Che ha Massimo? — domandò Bracco ansioso. — Lo vedo commosso.

E l'altra:

— Per colpa vostra è commosso. Ha letta una vostra novella in quel giornale.

— Ah, sì? Quale novella?

Donna Maria gliene disse il titolo. Era una *Smorfia gaia!* E Bracco restò attonito, pensando: « Chi sa che cosa sarà diventata in lingua russa la mia povera novella!... »

La commozione di Gorki rafforzava l'opinione del Capuana e del Costagliola; ma la meraviglia del Bracco dinotava, per lo meno, che quella novella egli l'aveva scritta ridendo o sorridendo davvero. Ora io penso che l'opinione del Costagliola è giusta se non è generalizzata. Spesso trapela dalla comicità d'una novella di Bracco un'origine di osservazione pensosa o malinconica. Esemplifico anch'io. Trapela questa origine dalla novella intitolata *Il Gigante*, il quale è un nano, un deforme, felice di quel poco che può trarre dalla vita, e che, tra la folla dei malcontenti, pare moralmente un gigante per la possibilità di non invidiare, di non desiderare più di quanto il destino gli dà. Trapela questa origine da *Un modus vivendi* in cui un marito, sapendosi tradito dalla moglie ed essendo un cinico, chiede mascheratamente all'amante di lei il favore che gli sia risparmiato il fastidio d'avere un figlio non suo. Trapela questa origine da *Politica interna* in cui una moglie riesce a ricondurre il marito al

talamo coniugale per garantire la tranquillità all'amante dimostratosi... produttivo. Ma non di rado la *Smorfia gaia* è tutta gioconda, tutta da ridere nel risultato e nella origine. Roberto Bracco ha costantemente un fondo sentimentale: lo abbiamo riconosciuto. Ma ciò non vuol dire che egli non possa avere provati degli stati di vera esilarazione, e tanto più vivi in quanto egli è sempre eccessivo. C'è una completa esilarazione in quel piccolo capolavoro boccaccesco intitolato *La chiave della casa.* Due uomini del volgo, due compari, hanno cenato insieme e sono ubbriachi fradici. Procedono di sera, per la via, Dio sa come! Barcollano, si sorreggono tra loro, cascano, si rialzano alla meglio. Nell' ebbrezza del vino uno di essi decanta le bellezze di sua moglie. L'altro, celibe, si associa, e si capisce che debba averne le sue ragioni. Intanto pretendono tutti e due di rincasare senza separarsi, quantunque le loro case siano, evidentemente, tutt'altro che vicine. Ma eccoli dinanzi a una delle due case. Per l'ubbriachezza che lavora, non sanno capire di chi essa sia. Entrambi sono forniti d'una chiave. E allora il marito ha una idea luminosa. Cerchi di mettere ciascuno la chiave nella serratura. La casa è di colui che ha la chiave atta

ad aprire. Chi sarà il primo a tentare? Qui, scambio di cerimonie affettuose. Il primo sarà il compare celibe. Egli tenta. Nella serratura, come si prevede, la chiave gira benissimo. Dunque quella è casa sua. Viceversa il lettore non dubita che è del compare marito. Ma il compare celibe entra e l'altro resta a digerire l'ubbriachezza all'aria aperta. E aveva pagato proprio lui il conto della cena! È viva esilarazione anche quella de *I due sessi*, d'una comicità originalissima. Una moglie, per avere un primo colloquio intimo con un giovane di cui si è innamorata, è costretta a truccarsi da uomo, senza di che non potrebbe sfuggire alla vigilanza del marito. Ma quando ella si reca in casa dell'amato amante in quell'aspetto maschile, questi diviene irrimediabilmente... impassibile!

E, in verità, sembra strano che l'autore di novelle di tanta salacità, che ricordano la classica novellistica scollacciata prettamente italiana, sia lo stesso che ha scritto *Un muro, Un nconato, La lotta, Nel mistero, Il vile, Che c'entra l'onore?, La Morsa, La Canzonetta dell' alba* ed altre nelle quali è tanta dolcezza di sentimento o tanta potenza di drammaticità o questa e quella unite. La dolcezza di sentimento che è in *Un*

muro — una novella che giustamente è diventata celebre — si eleva a un livello di poesia. Attraverso un muro, un uomo e una donna, che non si conoscono e non si conosceranno mai, si comunicano le angosce per le quali ella deve per forza lavorare di notte a una macchina da cucire, ed egli, per forza, deve la stessa notte scrivere un articolo-libello. Il rumore della macchina impedisce a lui la necessaria riflessione. Quel rumore è incessante. L'articolo non sarà scritto. All'alba il padrone dello scrittore arriva. Rimproveri acerbi! E allo scrittore è riserbata una delle sue più tristi giornate di fame. Tuttavia egli, per quel rumore importuno, ha evitato alla sua coscienza una cattiva azione, come ella, per la tolleranza di lui, ha potuto compiere il suo lavoro. In conclusione, le due vittime della miseria si sono un po' reciprocamente beneficate attraverso il muro che separa le loro vite. Ne *La lotta*, invece, la drammaticità è tragica, è atroce. Sotto le macerie del tremuoto di Casamicciola, una donna bella e giovanissima e un vecchio decrepito, avendo appreso dalla voce dei pietosi soccorritori che uno solo dei due sepolti vivi potrà essere con certezza salvato, lottano fra loro furiosamente per godere del salva-

taggio. I due egoismi sono l'uno contro l'altro armati di brutalità bestiale. Il vecchio decrepito vince. Il salvato è lui! Una concezione, come vedete, realistica, filosofica, bizzarra che se non fosse di tanti anni fa, parrebbe ispirata dalla moderna influenza della letteratura russa. Anche in *Un neonato* la drammaticità è tragica, ma non violenta. Ed è una drammaticità sinistra e, ad un tempo, quasi poetica. Alla perfetta fusione contribuisce un singolare condensamento di osservazione. In quattro paginette, tutto un mondo di delinquenza, tra circostanze che destano pietà. Qui l'ingegno del novelliere assurge all'ispirazione. Giustamente il Costagliola invitava a leggere *Un neonato* dandone questo mirabile abbozzo:

« Nelle ultime ore di una notte autunnale, un ladro ha depredato un passante, e va a nascondersi nell'ombra dei giardinetti di Piazza Cavour. Ma nell'ombra egli scorge una donna atterrita, e su l'erba un bimbo avvolto in pochi stracci. Due delinquenti sono di fronte: e ciascuno di essi sa del delitto dell'altro: la donna ha visto il ladro rubare: il ladro ha visto la madre abbandonare al caso, forse alla morte, il suo bimbo. Il silenzio nasconderà per sempre le due infamie: gli occhi videro: le bocche non parleranno. Ma quella

madre è una disgraziata. « Crepo di fatica, per me e per mia madre. E se la gente sapesse che ho fatto un figlio mi sputerebbe in faccia e non troverei più lavoro. E poi, chi me lo terrebbe? Come lo nutrirei? L'ho dovuto portare sino alla nascita, perchè sono di mala salute. La levatrice mi disse che un'imprudenza l'avrei pagata cara. Morivo? E di mia madre, che ha le gambe cionche e sta inchiodata sopra una sedia, che ne sarebbe stato? » Il ladro è intenerito: egli pensa che « le cose di questo mondo non camminano mai come piace a noi ». Il miserabile prenderà per sè quel bimbo: ne farà un regalo a sua moglie che voleva allevare un orfano. « Quando si sentirà chiamare *mammà,* poveretta, sarà contenta ». Riflette: si decide; licenzia la povera madre; bacia la fronte del bambino. Giudici, condannate quel ladro e quella madre senza viscere! »

Appartengono alla categoria delle novelle più spiccatamente drammatiche o più drammaticamente dolci alcune di quelle che compongono il primo nucleo delle *Ombre Cinesi,* ispirate dalla Guerra, e che hanno qui il loro posto in quanto novelle, in quanto estrinsecazione quintessenziata della novellistica di Bracco giunta

alla sua più bella maturità, ma che, per la loro sostanza, si legano alla produzione teatrale di lui, nata appunto dalla ripercussione della guerra nel suo spirito, cioè da un suo interiore martirio. Ho detto: alcune. Difatti, altre non sono dolci, e se pur sono drammatiche, si distinguono per qualche cosa che fa pensare, amaramente pensare, molto più che non commuova. Cito, per esempio, *Le nozze di Petruccio.* Un contadino che è stato un combattente ferito e ricoverato in un ospedale della *Croce Rossa,* ritrova la sua fidanzata più innamorata di prima. Deve sposarla e la sposa. Ma la sua anima candida è tutta piena della bellezza, della grazia, del profumo, della delicatezza d'una dama della *Croce Rossa,* d'una di quelle gentili infermiere che non sospettano di poter rovinare l'esistenza d'un uomo rozzo con la loro delicatezza, con la loro grazia, col loro profumo, con la loro bellezza non attenuata, ma anzi accentuata dalla uniforme di *crocerossina.* Badate che la verità indicata da Bracco è d'una grande importanza. Quel povero contadino non può più amare la sua sposa che è una buona figliuola senza grazia, senza profumi, senza nessuna delle attrattive della elegante infermiera. E nella prima notte di

matrimonio, preso dal ricordo della dama, fugge dalla casa. Come ad abbandonarsi al suo ricordo, cerca la libertà sulle rocce sovrastanti al mare del suo paesetto. La sposa sta per raggiungerlo. Egli ne ha una scossa. Perde l'equilibrio e precipita nel mare. Quella scossa, ahimè, non ha fatto che anticipare un suicidio. Tutto ciò è un coraggioso avvertimento ed è artisticamente bellissimo.

Sì, gaiezza e tristezza. Ma in speciali espressioni ed innumerevoli gradazioni. Gaiezza con e senza fondo di realtà triste, tristezza tenue, gentile, terribile, spaventevole, commossa, fredda, semplice, complicata, qua e là educatrice, qua e là moralizzatrice. Non esalto Bracco novelliere con lo sciocco proponimento di diminuire tanti illustri novellieri, suoi contemporanei, di altissimo valore. Ma di lui intendo rilevare i caratteri affatto personali, congiunti a una eccezionale molteplicità di contenuto novellistico. E, a maggior lode di questa molteplicità, bisogna aggiungere quel che bene osservava Luigi Capuana: per scrivere novelle egli « non raccoglie le briciole o i trucioli avanzati al drammaturgo o al commediografo, nemmeno quando le sue novelle prendono addirittura la forma dialogica. »

Una sola volta da una sua commedia è derivata una sua novella o, forse, viceversa. La novella, intitolata *Articolo Ottavo*, è simile alla prima metà dei *Fiori d'arancio*.

— Avrei voluto abolire o l'idillio o la novelletta — mi disse una volta Bracco parlando del plagio fatto a se stesso; ma non ne ho avuto mai il coraggio. Tutte e due quelle cosine così lievi mi piacciono tanto!...

VII.

OPEROSITÀ VARIA

Chi di noi scrittori — e non in Italia soltanto — è senza... cinematografo, per lo meno come peccato di... pensiero, scagli la prima pietra! Bracco è stato uno dell' avanguardia nel... peccare e nel portare al cinematografo un certo contributo con scenari originali espressamente concepiti e con la concessione di alcuni suoi lavori teatrali per riduzioni e per adattamenti. A proposito dei quali ci sarebbe da discutere molto, in quanto è tuttora controversa la questione se trasportando dal palcoscenico allo schermo delle opere d'arte teatrale queste ne guadagnino in divulgazione e volgarizzazione e la cinematografia ne guadagni in qualità. Se vi preme di sapere la mia opinione, vi dirò che, nel trapasso dal palcoscenico allo schermo, il teatro ha tutto da perdere e il cinematografo ha poco da guadagnare. Ma al gusto delle folle che amavano il palcoscenico nello schermo e

alle pretese che questo gusto determinava negli industriali hanno dovuto cedere un po' tutti: dai morti, come Shakespeare e Ibsen — che, del resto, non potevano protestare — ai vivi, come Donnay, Bataille, Martoglio, Testoni, Praga, Bracco e tanti altri.

Di nessuno dei morti e di nessuno dei vivi si oserebbe affermare che abbia cavato un qualche vantaggio morale o artistico dalla cinematografizzazione delle sue opere. Bracco meno di tutti i suoi contemporanei, poichè, generalmente, il suo teatro — e lo vedremo — è più interiore che esteriore, più intenzione che fatto appariscente. E quando egli ha prodotto direttamente cinematografia, cioè cinematografia non tratta dal teatro, come *Nei laberinti d'un'anima, L'avvenire in agguato, Le due Marie*, *La moglie scacciata*, *Luce nell'ombra*, ecc., molte concessioni ha fatte, sì, allo schermo, ma non ha abdicato ai suoi fondamentali principî artistici ed anzi ha tentato, impossessandosi brillantemente d'una tecnica per lui tutta nuova, di portarli nel cinematografo, con la speranza e la fede di contribuire a evolverlo e a volgerlo verso una finalità che ne avesse assicurata la vita e scongiurata la decadenza.

Le ragioni di questa decadenza, egli le aveva già intraviste anche nell'epoca d'oro della cinematografia.

In una conversazione che ebbi con lui e che pubblicai per i lettori del *Corriere d'Italia* (1 gennaio 1916) egli, fra l'altro, mi diceva:

« Indubbiamente c'è ancora nell' ambiente cinematografico un ingombro di fisime, di timidità, di pastoie, di preconcetti, di cristallizzazioni. Questo ingombro è prodotto, il più delle volte, dalla tirannìa dell'industrialismo, il quale pare che abbia una gran paura delle libertà e delle audacie dell'arte. Si sa come si sono fatti sinora i quattrini e si vuole restare nell'istessa carreggiata per tema che un mutamento possa pregiudicare la finanza dell'industria. Io credo che l'industrialismo, con queste preoccupazioni, corra il rischio di andare verso il fallimento. Gli industriali dovrebbero comprendere che i guadagni di ieri non garentiscono i guadagni di domani, se l'industria non si evolve e non cerca di fare a mano a mano nuove conquiste. L'industria, proprio come l'arte, per prosperare non deve essere assolutamente asservita alla folla; deve bensì sforzarsi a sollevare il livello intellettuale di questa. Ciò, naturalmente, richiede una continua

elaborazione che sia come un ponte tra il passato e l'avvenire. Sicchè gli industriali farebbero bene a curare appunto l'organismo dei laboratori consentendo accanto al mestiere una crescente coltivazione dell'arte. Si otterrebbe, così, a poco a poco, l'eliminazione di quegli spostati che non possono avere altra facoltà che di imitare quello che si è sempre fatto. E nei risultati da offrire al pubblico si eliminerebbero a poco a poco quegli elementi che provengono soltanto dalle imitazioni e che spesso guastano o soffocano gli elementi artistici.

« Il pubblico vuole lo svolgimento di un'azione più o meno drammatica, più o meno commovente? Ebbene, se questa deve essere la via del cinematografo, l'eliminazione degli elementi ai quali ho accennato è suggerita — checchè ne dicano gli industriali — dalle esigenze stesse del pubblico. E questa eliminazione implica la maggiore ponderatezza possibile nel costruire i quadri costituenti, nella loro successione, lo svolgimento di un soggetto. Non capricci, dunque, di attori o attrici; non esposizione di particolari superflui; non il pittoresco per il pittoresco; non una vetrina per l'attrice; non i manichini di sarti e di modiste; non ingombro di episodi in-

significanti ed illogici per raggiungere il metraggio o per dare sfogo alla vanità di un interprete. Ma intensificazione e connessione tra soggetto e quadri. E in questa intensificazione tutta la maggiore esperienza di mimica scenica, tutta la maggiore precisione di dettagli d'ambienti, tutto il maggiore buon gusto d'arte plastica ».

Queste osservazioni e questi ammonimenti dimostrano, anzitutto, che il Maestro non lavorò per lo schermo senza un programma e al fine di farsi un posto al banchetto della nuova industria; e, in secondo luogo, che egli aveva antivedute le cause che potevano inficiare la fortuna anche commerciale della cinematografia italiana, come il clinico che scopre in un organismo apparentemente florido i germi di una lontana discrasia. E ciò che egli diceva nel 1916 si declama oggi da tutti dopo la catastrofe cinematografica nazionale.

Ma la cinematografia non è stata per Bracco che un episodio contingente, non è stata che il più passeggero dei molti, dei troppi aspetti della sua operosità.

Proprio troppi?

Intrattenendomi un giorno con Benedetto Croce a discorrere del nostro autore, colsi sulle sue labbra

e sul suo volto una specie di smarrimento al pensiero di dover abbracciare in una concreta considerazione storica questa operosità svariatissima.

« — Sono così molteplici gli aspetti che Bracco ha assunti — egli mi diceva — che non v'è uno scrittore, in Italia, che mi abbia tanto imbarazzato quanto lui, ed è per questo che non ne ho ancora potuto scrivere degnamente ».

Come dar torto all'eminente esteta? Non si può voler parlare di Bracco giornalista, critico drammatico, critico musicale, poeta vernacolo, novelliere, commediografo, drammaturgo, epigrafista, conferenziere, femminista e teorizzatore della psicologia sessuale, senza sentirsi sgomentato. Ma dallo sgomento non mi è consentito di lasciarmi vincere ora che mi trovo già in cammino. Fortuna che sono agevolato a proseguire dalla modestia dei miei intendimenti.

Del teorizzatore della psicologia sessuale ci offre aforismi e sentenze in veste di *fioretti* — i quali si riferiscono a una annosa esperienza e hanno riscontro in tanti spunti di commedie e novelle sue — un libriccino intitolato: « *Tra i due sessi* » (1). Come nella illustrazione della

(1) Remo Sandron, Editore, Palermo 1921.

copertina — dove sono, simbolicamente, un Adamo e una Eva modernizzati, col relativo serpente, — il Bracco mette a nudo la donna e l'uomo, ma collocandoli l'uno di fronte all'altra quasi a provocare un conflitto. E fra l'uno e l'altra, si compiace di simile sentenze: — « *Non di rado nella infedeltà della moglie c'è la vendetta di una cattiva luna di miele* ». — « *Non di rado in una luna di miele eccessivamente piacevole per il marito c'è il preludio dell'infedeltà della moglie* ».

Si può essere più amabilmente perfidi di così? Il teorizzatore si diverte a far da mettimale tra i due sessi. Egli adopera le sue teorie, le sue *verità*, la sua esperienza per irritarli. Ma, a ben leggere questi fioretti, si finisce con lo scoprire il buon protettore delle donne, poichè, in realtà, le ha protette e difese pur quando ne ha visti gli errori e i difetti.

Bracco, difatti, è un singolare femminista. Quasi tutto il suo teatro ne è la prova lampante. In esso il femminista contempla l'anima e le più intime energie o debolezze della donna; fuori di esso è propagandista d'un femminismo sociologico, che però non ha nulla di comune con quello che mascolinizza il bel sesso e che

egli deplora in un fioretto del summentovato libriccino. Le sue idee di femminista, che fanno parte delle sue « idee fisse », sono sparse in alcune conferenze, di cui la più importante è quella che egli tenne alla Minerva di Trieste nel 1901 e ripetette poi, con qualche modifica, a Bologna, a Palermo, a Napoli. Era intitolata: *L'evoluzione della donna.* Il suo femminismo sociologico vi è chiaramente esposto. Egli dichiarava di non essere « tra coloro che vedrebbero senza malinconia la donna assumere atteggiamenti del tutto mascolini e sostituire squame di acciaio ai fluttuanti veli di cui il pudore la cinge e la copre e che il vento della tempesta sconvolge e lo zeffiro della primavera carezza e solleva appena ». Aggiungeva che neppure era convinto della potenzialità virile della mente e delle fibre femminee nonostante la famosa statistica del peso specifico dei cervelli e il non meno famoso elenco, caro a Dumas fils, delle donne forti, delle donne sapienti, delle donne guerriere, delle donne eroiche, delle donne letterate, delle donne politiche, delle regine, delle imperatrici, delle ispiratrici. Indi, si scagliava contro quelli che « dall'eguaglianza dei due sessi pensano di derivare la legge essiccante che li sopprimerebbe

tutti e due, abolendo il dolce sorriso femminile creato, soprattutto, per l'amore ». E conchiudeva: « Io voglio, invece, che questo sorriso ridiventi luminoso, scevro di rancore e di tristezza inquieta e credo che tale ridiventerà solamente il giorno in cui la donna non si troverà più in condizioni inferiori al cospetto dell'uomo e non dovrà più chiedere a lui il permesso di agire, di agitarsi, di nutrirsi, di vivere, di amare ».

Che queste sieno state sempre le sue idee è provato da quanto ripeteva dopo circa venti anni: « Il mio femminismo non è da confondere col femminismo arrivista di oggi. È una difesa della donna ed è, sì, una esortazione alla ribellione, ma sempre ha come direttiva la reintegrazione di tutto ciò che ho più amato nella donna: la gentilezza, la squisitezza, la semplicità, l' amore. Le « donne forti » mi sono odiose » (1).

E ancora qualche cenno del conferenziere.

Di altre conferenze e discorsi di lui sono da ricordare: il discorso *Per il secondo centenario di Carlo Goldoni* di cui, insistendo in una sua tesi, considerava l'arte prevalentemente dialettale

---

(1) CARLO DE FLAVIIS, *Roberto Bracco*, Ed. La Modernissima — Milano.

ROBERTO BRACCO a quarant'anni.

come perfetta affermazione di arte nazionale; il discorso *Per l'ottantesimo genetliaco di Adelaide Ristori*, in cui trovava modo di rilevare l'indifferenza dei nostri governi e della nostra Corte

per tutto ciò che riguardasse il teatro: la *Commemorazione di Mario Giobbe,* di quel fine artista — filologo, traduttore, poeta — del quale egli era stato amico e animatore; il discorso tenuto a Milano, con fraterna tenerezza, per *L'inaugurazione del busto a Gerolamo Rovetta;* la *Commemorazione di F. P. Tosti,* fatta a Roma per invito di Scarfoglio, di Michetti, di Masciantonio e d'altri conterranei dell' estinto; il *Discorso su Verdi* a Vienna.

Poter parlare di Giuseppe Verdi, dell' Italia e degli Italiani a Vienna, quando i rapporti politici fra l' Italia e l' Austria erano più che mai aspri; poter esaltare la patria nell'uomo che più l'aveva esaltata e nobilitata, dovè essere una passione che egli visse con la più segreta e profonda gioia. E al pubblico di Vienna egli volle coraggiosamente dire:

« La vita di Verdi fu, soprattutto, italiana. Il suo temperamento fu, soprattutto, italiano. La sua musica fu italianissima. E col nome di Verdi, la italianità fu — ancora — *universale.* Nelle sue prime opere egli, raccogliendo l'eredità essenzialmente italica della chiarezza, della sincerità, della semplicità di Donizetti, di Bellini, di Rossini, metteva, come intenzione e come forma, quel-

l'impeto genuino e quel calore di virilità onde in lui si accendeva il culto della patria. Nel coro dei « *Lombardi alla prima Crociata* » egli osava cantare la « Patria schiava »; e nella sua musica giovanile, che, in segno di indipendenza intransigente, sfuggiva a ogni supremazia straniera per non accettarne i benefici incondizionati e si legava strettamente alla tradizione, la vigorìa del lottatore e il coraggio e l'ideale della ostinazione ribelle si effondevano derivando dalle note il pensiero rigeneratore. Come il Guerrazzi diceva dei suoi romanzi, Giuseppe Verdi avrebbe potuto dire delle sue prime opere: « Io le scrissi non potendo combattere una battaglia ». Il patriottismo era per lui più che un programma politico, più che una professione di fede, più che una onestà di uomo: era un istinto e costituiva il midollo del musicista ».

Così calde e significative parole di italianità in terra straniera — e nemica — non potevano essere consentite che ad un uomo considerato al di fuori e al di sopra di competizioni politiche e di antipatie di razza.

Il *Discorso su Giuseppe Martucci* è, nella sua densità tersa, una delle pagine più austere e più belle che il Bracco abbia dettate. Da essa

non solo balza viva la nobile figura del « *musicista blindato di silenzio* » nel suo raccoglimento quasi mistico, ma anche salta fuori un Bracco prosatore di una compostezza ed elevatezza letterarie apparentemente contrastanti con tutta la sua produzione più di artista che di letterato. In quel discorso, le possibilità del prosatore si assommano e culminano insieme con le qualità del psicologo e del sottile critico musicale. A constatarlo basta leggerne qualche brano:

« Un'opinione generalizzata è che se egli si fosse potuto liberare dalla tirannia cerebrale che angariava la sua inventiva e la impegnava in una continua elaborazione minuziosa e frenetica, la personalità del compositore sarebbe stata più imponente. È una opinione erronea. La personalità d' un artista che crea è in quel tanto di speciale che dall' intima costituzione del suo temperamento passa all'opera sua. Quel conflitto martoriante, quella necessità di sorvegliarsi, — ch'era poi la recondita efficienza dell' umiltà — quella febbre di selezione, quel travaglio della mente e del cuore tra le altitudini del Bello e la sfiducia di poterlo raggiungere, costituivano il fondo del temperamento di Giuseppe Martucci, e se ne riscontra subito la diretta risultanza nella

sua musica così nudrita di vigile sapienza, così raffinatamente tormentata qualche volta, così ricca sempre di singolari cesellature, di sottilissime intenzioni quasi misteriose e così squisitamente deliziosa dove la finalità da lui sognata ha ottenuta la sua forma concreta, dove il dibattito si è risoluto in un equilibrio perfetto, dove l'ispirazione e la dottrina si sono appaciate e congiunte. La personalità del compositore è in questo complesso di caratteristiche che andarono prevalendo a mano a mano che gli anni assillavano il suo temperamento. E, se non ancora si afferma nelle sue prime composizioni per pianoforte, la cui agile giovanilità non manca tuttavia di accenti personali, comincia, senza dubbio, ad affermarsi nelle successive pagine pianistiche, è delineata nettamente dall'unione del pianoforte con gli strumenti classici del quartetto e assume importanza storica nelle complesse composizioni sinfoniche.

« Che l' indole e la struttura della musica più significativa di Giuseppe Martucci mostrino, qua e là, documentate, la filiale fedeltà verso i Maestri giganti — il fantasioso e doloroso Schumann, il celestiale Beethoven, il profondissimo Wagner — e la reverente fratellanza con Johannes Brahms, è innegabile, o, per lo meno, è dimostrabile; ma

i connotati della personalità sua venuta fuori da una esagitazione tutta individuale, stratificata come per una continua riproduzione di spore sature della sua anima stessa, superano i segni della costante fedeltà filiale e d'ogni fratellanza, elettiva o naturale, e permangono, confidando la loro evidenza al tempo ».

Io credo che non si possa intendere e fare intendere con maggior competenza e con maggior esattezza le fatiche creatrici del Martucci.

Ma torniamo al prosatore.

Sarebbe assurdo affermare che tutta la prosa del Bracco sia degna di figurare nelle antologie. Il primo a protestare, il primo a riderne, sarebbe lui che così allegramente si accusa di strafalcioni. Spesso, offrendo un suo libro che sia uscito scorretto dalla tipografia, avverte nella dedica: « con molti strafalcioni tipografici, oltre i miei ». Essendosi messo a far lo scrittore senza precedenti di studî, come ormai i lettori sanno; solamente col suo autodidattismo saltuario ha potuto pulire e temperare la sua prosa e riuscire a poco a poco a darle una vera e salda compiutezza. Ma anche quando essa era meno nitida o tutt'altro che nitida vi si riscontravano pregi di chiarezza, di colorito, di agilità, di efficacia, e,

specialmente, come in ogni sua manifestazione, una impronta di personalità. Talvolta, poi, questi pregi sono stati di tanto rilievo da indurre a domandarsi se il Bracco, per alcune sue pagine — e non tengo conto di quelle del novelliere e dell'autore drammatico, il cui stile ha le qualità richieste dalle novelle e dai personaggi della scena, — non debba anche essere ritenuto un prosatore da additare. A conferma di ciò che dico, potrei citare parecchi pareri altrui: ma preferisco l'autorità di Floriano del Secolo, nel quale la lunga e amorosa dimestichezza con Giosue Carducci e la scuola di quel sommo impressero il raffinato gusto della lingua italiana e un severo senso critico. Il Del Secolo, dopo aver rilevate le imperfezioni della prosa meno recente del Bracco, la esaltava con queste parole: (1) « Di sbalzo, con frequenti colpi d'ala, attinge i vietati culmini dell'eloquenza, senza le subdole arti dello straripante lirismo ». E ne indicava il carattere principale: « l'andamento deciso, reciso, breve, concludente ». E la assomigliava a quella d'un rinomato scrittore francese che di sè scrisse: « Se v'è un uomo tormentato dalla maledetta

(1) *Il Mezzogiorno*, Napoli, 6 dicembre 1919.

ambizione di mettere tutto un libro in una pagina, tutta una pagina in una frase e questa frase in una parola, quest'uomo sono io ».

La somiglianza con lo scrittore francese ci fa subito rivolgere lo sguardo verso Bracco epigrafista. Quante epigrafi ha dettate egli finora? Forse non più d'una trentina. Ma ognuna è mirabile, o per la larghezza del pensiero compendiato con la maggiore semplicità possibile, sicchè non c'è da torturarsi il cervello leggendole, o per la complessività psicologica ritratta con una opportuna indipendenza dalle forme classiche degli epigrafisti, le quali, per la loro fredda austerità, non sempre sono compiute.

Ecco un modello di semplicità, in cui è racchiuso, con straordinaria limpidezza, un vasto pensiero. È l'epigrafe apposta a un recinto dove sono i morti in guerra d'una cittadina meridionale:

PER LA GLORIA D'ITALIA
VOLEMMO E SAPEMMO
VITTORIOSAMENTE
MORIRE.

ALL'ITALIA CHIEDIAMO IN PREMIO
CHE VOGLIA E SAPPIA
GLORIOSAMENTE
VIVERE.

Ed ecco un'epigrafe che per la sua profondità e originalità mi sembra d'un altissimo valore. È quella dettata per la pietra sepolcrale di Ferruccio Garavaglia, il geniale attore che nella vita e nell'arte fu un tormentato per la sua sete di ricerche e che nei tormenti di *Amleto* ritrovava se stesso:

DA QUESTA TOMBA INQUIETA
LA MORTA VOCE
DI
FERRUCCIO GARAVAGLIA
CHE
DELL'ARTE SCENICA
FECE
IL MARTIRIO GLORIOSO DELLA SUA ANIMA
E L' ESPLORATRICE D' OGNI MISTERO UMANO
RIPETE ANCORA:
MORIRE... DORMIRE... SOGNARE FORSE...

I cultori delle forme classiche non possono non arricciare il naso. Ma devono pur convenire che la strana audace epigrafe di Bracco ritrae fortemente tutta la fisionomia spirituale di Ferruccio Garavaglia nella fusione dell'uomo con l' attore.

VIII.

IL COMMEDIOGRAFO

Ed eccoci finalmente alla produzione maggiore di Bracco: il teatro.

Cercando l'origine del commediografo, constatiamo ancora una volta l'assoluta assenza della volontà di lui, ancora una volta ci imbattiamo nella volontà altrui come determinante. Fenomeno meraviglioso, se si pensi che la sua penna è stata una delle più feconde dell'Italia moderna.

Ora vi narrerò, in breve, come Bracco si rivelò commediografo nella sua prima giovinezza.

Recitava al teatro *Sannazaro* di Napoli Ermete Novelli non ancora celebre e non ancora multiforme, ma già con tutte le batterie piazzate per conquistare la celebrità e già insuperabile nel genere comico. Bracco, naturalmente, fiutò il divo e lo illustrò in una corrispondenza al *Fracassa,* debitamente pupazzettata da Enrico Lionne — che da caricaturista diventò poi, con bella fama, pittore divisionista.

Il Novelli fu sensibilissimo alla corrispondenza elogiativa di *Baby* e gli divenne amico. Era un amico allegro, gioviale e anche paterno.

Ma fu solamente per questa amicizia che il corrispondente del *Fracassa* si diede a frequentare il palcoscenico del *Sannazaro?* Pare di no, a giudicare da un certo idillio con una piccola attrice sulla quale i sottili baffetti — che allora si chiamavano « rubacuori » — di *Baby* avevano prodotto un notevole effetto. E che accadde, non lo indovinereste mai. Per un malaugurato infortunio... uno dei baffetti, un giorno, bruciò, donde il proposito del loro sfortunato proprietario di starsene in casa per non uscirne se non quando quei baffetti avessero riavuta la indispensabile simmetria.

Novelli seppe la disavventura e prima ne rise, di quel suo bel riso clamoroso, poi pensò di trarne partito proponendo al prigioniero di se stesso d'occupare quell'ozio forzoso scrivendogli una « cosuccia » per la sua serata d'onore. Sgomento, ripulse, perplessità... e la « cosuccia » dopo tre o quattro giorni venne alla luce, con grande meraviglia del suo genitore, la sera del 22 dicembre 1887. Il successo d'ilarità che ebbe a teatro fu vivissimo; e, dopo tanti anni, con gran

rammarico dell'autore, ancora si rinnova. La « cosuccia » s'intitolava: *Non fare ad altri....*

Alla commediola buffa sul tipo della farsa (un commissario di polizia scopre un ladro in casa sua, che poi è, invece, l'amante della moglie) ne seguirono altre. Ometto quelle distrutte dall'autore. Cito: *Un' avventura di viaggio*, diventata popolarissima, e *Lui Lei Lui*, che, pubblicata in una rivista, passò alle scene per la richiesta, se non erro, dell'attrice Pia Marchi, e la cui argutezza comica e amara ricorda, oso dirlo, quella di Henry Becque. Un uomo, innamorato cotto della moglie di un suo amico dal quale è ospitato, si confida proprio con lui perchè, non volendo più soffrire, desidera di andarsene. Ma l' amico, per non perdere la buona compagnia, prega la moglie di guarire l' innamorato. Ella, tentando la guarigione, s'accorge di non volerlo guarire. Tuttavia l' innamorato finge d' essere guarito e resterà in quella casa, con la più grande gioia del marito e... della moglie!

Erano questi dei piacevoli contributi alla scena, ma non erano lavori tali da inserire il nome di chi li produceva nella vita teatrale italiana. Nè il giovane scrittore si curò più di far sentire la sua voce dal palcoscenico, e con-

tinuò ad affilare la penna facendo il giornalista, il novelliere e il critico dei drammi e delle commedie altrui. Soltanto nel 1892 apparve il suo dramma *Una Donna* che veniva ad innestarsi sul tronco del realismo allora trionfante, il quale tronco aveva già dato frutti preziosi. Mi sembra giusto notare a preferenza *Le Vergini* di Marco Praga, *Tristi Amori* di Giuseppe Giacosa, *Le Rozèno* di Camillo Antona Traversi, *La Trilogia di Dorina* di Gerolamo Rovetta. Aggiungo, per precisione storica, che di questi quattro autori, se Giacosa era il più fine e Rovetta il più abile, Marco Praga era il più schietto e, come realista, il più convinto. Egli aveva sentito il realismo meglio degli altri colleghi, nella sua sincerità d'uomo e nella sua gagliarda spontaneità di scrittore di teatro. Nè cessò mai di essere un realista, producendo lavori d'una innegabile chiarezza, d'una speciale forza di disegno; e, a un certo punto, quando, cioè, decise di ritirarsi dal teatro, era al polo opposto di Roberto Bracco che pur non si trovava che a due terzi del proprio cammino. Strano a dirsi: questa diversità non fece che unirli in un'amicizia fraterna, in un'amicizia a tutta prova, la quale è stata un esempio di rara elevatezza sentimen-

tale nel mondo degli artisti, zeppo d'invidie e di ostilità.

Il ritardo nella apparizione di *Una Donna* che ai capisaldi del realismo e del naturalismo teatrale si rilegava, non è da attribuirsi ad una troppo lenta assimilazione e concezione, bensì alla natura timida e dubitosa del neo - commediografo, la quale condannava — come ha fatto per opere posteriori — ad una lunga e forse eterna quarantena, nel segreto della scrivania, quel dramma che era la prima sua opera organicamente ampia. Ed esso — siamo al solito intervento dell'altrui volontà, — senza una congiuretta tramata dal vecchio amico Valentino Gervasi, da Edoardo Boutet, critico tanto operoso quanto influente, e da Tina di Lorenzo, che, pur giovanissima, — aveva appena sedici anni — cominciava a conquistare le platee, non avrebbe, forse, mai vista la luce della ribalta.

Il dramma accese non pochi entusiasmi per la delineazione dei caratteri, per la potenza delle passioni. L'autorevole Michele Uda, il battagliero Gaspare di Martino nel suo *Proscenio*, Boutet, Scalinger, Achille Torelli, Vittorio Pica salutarono con gioia tanta vigoria d' autore drammatico. Ma non mancarono furiose ostilità. Gli ostili

si fermavano alle smodate crudezze del realismo, forse anche inutili. Al terzo atto c' era perfino una minuziosa controversia sulle date riguardanti la gravidanza della protagonista. Ma quegli eccessi di realismo non erano che nelle linee apparenti. *Clelia* — la protagonista del dramma — è una povera creatura che può dare a tutti il suo corpo perchè un raccapricciante episodio della sua adolescenza ha fatto atrofizzare in lei ogni sentimento e ogni sensibilità di donna. Ella si dà inerte, come se fosse una *cosa*. Ma quando incontra un uomo che risveglia in lei le qualità della donna, ella deve cessare di essere una femmina da trivio. Diventa *una donna* nel senso più alto della parola; diventa *una donna* fino a non poter sopprimere la maternità per nessuna ragione al mondo; diventa *una donna* fino a rinunziare alla vita per dare un nome al figlio. È il sorgere di quell'idealismo dal quale Bracco dovrà poi esprimere tante creature consimili nell'amore, nel dolore, nel sacrificio.

Da *Una Donna* a *I Pazzi* quale cammino glorioso! Io lo vedo come in un immenso quadro riassuntivo, pieno di date, pieno di fatti. All'estero, dove, salvo qualche eccezione (*Il Cantico dei Cantici* di Cavallotti, *Tristi Amori* di

« *La fine dell'Amore* », al Volkstheater di Vienna.

Giacosa, *Le Vergini* di Praga), il teatro italiano dei nostri tempi consisteva solo nella genialità di pochi attori, ecco il teatro di Roberto Bracco, sempre malgrado l' indifferenza e la noncuranza di lui, divulgarsi gradatamente e facilitare e allargare la via della esportazione. Ora che questa esportazione, per tante ragioni, anche politiche, più agevolmente si compie, è difficile rendersi conto della importanza che avevano allora quelle divulgazioni all'estero. Delle quali faccio un elenco che, nonostante tutte le mie faticose e diligenti ricerche nei giornali dell'epoca, non è e non potrebbe essere completo. Sulle scene tedesche dell'Austria: *Lui lei lui*, *Infedele*, *Fiori d'Arancio*, *Don Pietro Caruso*, *La Fine dell'Amore*, *Maschere*, *Tragedie dell'Anima*, *Il Diritto di Vivere*, *La Piccola Fonte*, *Ad Armi corte*, *Sperduti nel Buio*, *Il Perfetto Amore;* in Germania: *Infedele*, *Don Pietro Caruso*, *Il Perfetto Amore*, *Lui lei lui*, *La Fine dell'Amore*, *Il Frutto Acerbo* e, a Monaco di Baviera, *Maternità*; in Ungheria: *Don Pietro Caruso*, *Infedele*, *La Fine dell'Amore*, recitata da attori ciascuno dei quali era un primario; a Varsavia: una settimana famosa di rappresentazioni in onore di Bracco fatto venire apposta da Vienna; in altre città della Po-

La scena de « *La fine dell'Amore* » al « Vigzinaz » di Budapest.

lonia: *La Piccola Fonte;* sulle scene russe: *Il Trionfo, Infedele, Il Perfetto Amore,* ecc.; in Finlandia: *Il Diritto di Vivere, Sperduti nel Buio;* in Romania: una fama diffusa; sulle scene spagnuole e portoghesi: *Don Pietro Caruso, Infedele, Il Perfetto Amore, Il Frutto Acerbo, Il Piccolo Santo;* sulle scene scandinave, in traduzioni norvegesi o svedesi: *Ad Armi Corte, Don Pietro Caruso, Notte di neve, Maternità, Infedele, Il Frutto Acerbo;* in Grecia: *Infedele, Il Frutto Acerbo, Nellina;* a Parigi, in *Théâtres d'éssais,* sotto la direzione di Armand Bour: *Il Trionfo, Infedele, La fine dell'Amore, Uno degli Onesti* e *Don Pietro Caruso* che Émile Faguet definì « un petit chef d'oeuvre »; a New-York, dove non era stato mai recitato nulla d'italiano,

in lingua inglese, al *Bijou Theater*, con singolare e costante successo, *Infedele*, protagonista Nazimova, e poi *Don Pietro Caruso*, *Fiori d'Arancio*, *Uno degli Onesti*, *Notte di Neve*. A Boston, nelle pagine del *Poet Lore*, la traduzione de *La Piccola Fonte* e di *Fantasmi*. A Londra, dove non si sospettava nemmeno che la nuova Italia possedesse dei commediografi, un primo tentativo di importazione italiana con *La Fine dell' Amore* nella traduzione letterale del Pollock e poi *Infedele*, col titolo di *Three*, adattata per le scene inglesi da Gilbert Cannan.

E nell'immenso quadro delle date e dei fatti, l'Italia, naturalmente, primeggia: discussioni, attacchi, difese, inni, variazioni di giudizî da una città all'altra, dall'una all'altra chiesuola, e battaglie, vittorie, trionfi.

Discussioni....

La più importante riguardava la nazionalità.

Ho già accennato altrove al preconcetto della nostra critica di negare l' italianità delle nostre commedie. Dalla negazione si passava insistentemente a sospirare la rinascita di un teatro italiano e l'avvento di un teatro nazionale. Ferdinando Martini aveva dato il cattivo esempio di questa noiosa persecuzione. Il Bracco fu dei

meno risparmiati. Il suo teatro, per la sua stessa varietà di risultato e per criteri superficiali di giudici, cangiava, volta a volta, di nazionalità. Si addebitavano ad esso le più diverse impronte: francese, tedesca, russa, norvegese. E, di tanto in tanto, contraddittoriamente, lo accusavano di localizzare troppo nella zona napoletana personaggi, idee e ambienti, come in *Una Donna,* in *Don Pietro Caruso*, in *Maschere*, nel *Diritto di Vivere* e in qualche scena di sapore rusticano del *Trionfo.*

Difendendo se stesso e gli altri — ma più gli altri che se stesso — da questi periodici assalti di nazionalismo teatrale, il Bracco si sfogò in un articolo pubblicato da *La Tribuna* (1):

« Il grazioso è che la gente chiede al povero commediografo ciò che in quarant' anni d' unità italiana tanti uomini di genio, tanti colossi politici, tante migliaia di deputati e senatori, e tante centinaia di ministri non hanno saputo fare. Si grida sdegnosamente: « la vostra commedia non è abbastanza italiana! »; e nessuno pensa che, in Italia, quello che, soprattutto, non è abbastanza italiano è l'Italia! Si grida feroce-

(1) 17 luglio 1901.

mente: « Ma voi siete un autore milanese, voi siete un autore fiorentino, voi siete un autore napoletano e non un autore veramente nazionale; i vostri personaggi sono di Napoli, sono di Firenze, sono di Milano, sono di Venezia e non veramente italiani; la vostra arte è la espressione della vostra città, non della vostra nazione! » e nessuno pensa che questi quarant'anni di unità non hanno neppure attenuato le enormi differenze regionali che determinano non pure una varietà immensa di abitudini, di gusti, di dialetti, di tendenze, di convincimenti e di attitudini, ma perfino una vera diversità di caratteri morfologici. Mi sapreste dire in che somigliano tra loro un milanese e un napoletano, un torinese e un fiorentino, un veneziano e un palermitano, un genovese e un bolognese? E se non somigliano in niente, la colpa di chi è?

« Non mi stupirebbe — conchiudeva spiritosamente Bracco — di sentirmi rispondere che la colpa è dei commediografi ».

Dunque Bracco non rinnegava, come non rinnega nemmeno ora, il suo napoletanismo. Non credeva e non crede necessario rinnegarlo per ritenersi autore nazionale. Io, per conto mio, sottoscrivo. E, anzi, da buon conoscitore della mia

Napoli, dichiaro che, per me, il napoletanismo è nel teatro di Bracco molto più di quanto sia parso ad altri. Ma il napoletanismo di cui parlo non è tanto nelle idee, nei caratteri, negli ambienti quanto nel modo di sentire di lui, nella sua vibrazione eccessiva, che è appunto meridionale, appunto napoletana. Ebbene, non è da mettere in dubbio che la parola *meridionale* faccia pensare alla più secolare italianità.

Quanto alle impronte esotiche, rispondeva il Bracco polemizzando — ricordate? — col Checchi e reclamando che l'arte fosse giudicata anzitutto in base alla « essenza umana ».

Che cosa è questa « essenza umana » che, come critico, il Bracco ha cercato nei lavori altrui quale fattore di vitalità artistica e come autore ha inteso sempre di fissare nei lavori suoi?

Essa è costituita dalle eterne passioni dell'uomo, dalle più nobili alle più abbiette, dall'attrito o dall'urto fra l'una e l'altra nel turbinoso e incessante tramestio della società, dal contraccolpo e dalle conseguenze di questi urti e di questi attriti talvolta palesi, tal altra occulti.

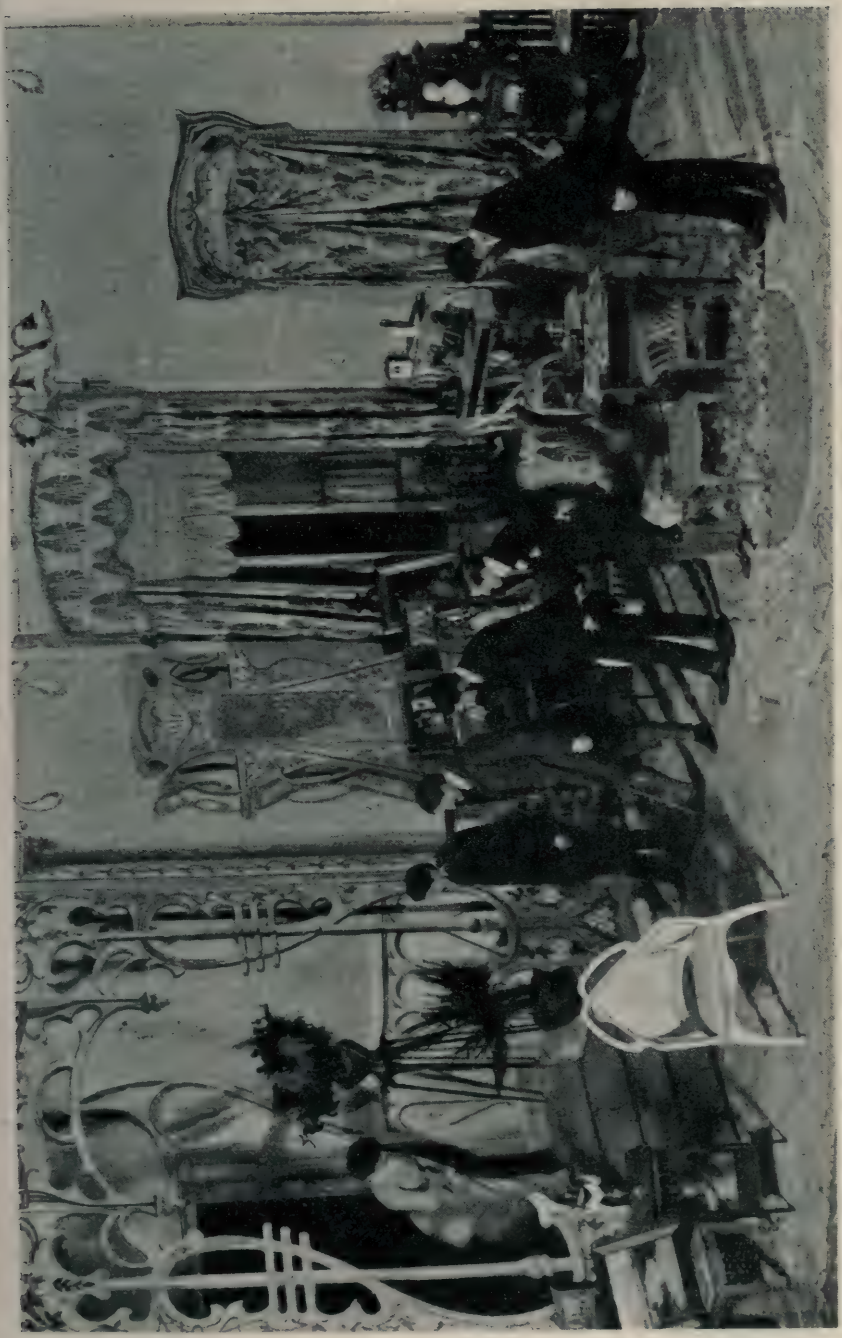
E se, giudicando di arte, non è poi così trascurabile, checchè ne dica lo stesso Bracco, la

nazionalità e, nel caso nostro, l'italianità, — tutto sta nel vedere se questa benedetta « essenza umana » sia passata attraverso un vero temperamento italiano.

Tanto la opportunità di giudicare di arte sulla base della « essenza umana » quanto quella di indagare se essa, nelle opere teatrali del Bracco, sia passata attraverso un temperamento italiano, non sono sfuggite a Guido Ruberti nel suo libro: *Il Teatro Contemporaneo in Europa*, e le troviamo adombrate nei succosi brani che qui riproduco:

« Dei quattro o cinque scrittori che hanno meglio espresso nel Teatro l'anima della nostra epoca, l' Hérvieu si è applicato ad illustrare le grandi leggi della natura e della convivenza sociale, il De Curel a scoprire i legami reconditi che uniscono l' umano al divino, il Maeterlinck si è dato a sondare il mistero profondo delle spiritualità contrastanti: il Bracco, *dalla osservazione diretta delle anime in conflitto* per l'attuazione della loro intima libertà, ha desunto l'affermazione di principî di un alto valore ideale e di una profonda bellezza estetica. (Vol. II, pag. 324)

« In verità egli, nella sua opera, si è guar-



« *La fine dell'Amore* » a Parigi.

dato bene dal fare una esplicita professione di fede, dall'enunciare una teoria filosofica od una *tesi* in senso assoluto. Amiamo credere, piuttosto, che in lui le idee nascano e si colleghino spontaneamente, senza preoccupazioni di sistema, secondo il ritmo naturale del suo spirito, a seconda che esso entra in contatto con la realtà della propria coscienza.

« I suoi drammi sono, perciò, sempre il frutto di una osservazione riflessa e passata attraverso il ritmo della sua sensibilità poetica, piuttosto che il prodotto di una meditazione sistematica. *Si manifesta con ciò in tutta la sua entità la caratteristica dell'ingegno italiano al quale ogni concettualità trascendentale non vieta di trascurare la verità vissuta* ».

E più avanti: (pag. 326)

« I suoi personaggi non hanno, il più delle volte, nulla di italiano o di straniero; sono creature umane, spogliate della loro essenza contingente, che parlano la sola lingua plausibile: quella della passione ».

Questo linguaggio della passione, Bracco, per le sue opere drammatiche o tragiche, attinge dalla pietà per la donna perduta; dall'egoismo dell'uomo e della società in cui la maschilità predo-

mina; dalla ingiusta inferiorità della donna nella scala sociale; dalla gelosia che si annida nel profondo del cuore e ne dilania le pareti; dalla sublime funzione della maternità; dalla bontà che conforta e che salva; dall' amore che esalta e redime; dalla possibilità che ogni cuore insecchito divampi ad una bella fiamma di idealità e dalla convinzione implicita che in ogni cuore malvagio, o reso tale dalle durezze della vita, vi è un germe di infinita bontà; dalla affinità misteriosa e occulta di certe anime e dai rapporti imponderabili e indefinibili della coscienza con la sub-coscienza.

Abbiamo cercato e trovato, nella sua origine, quello che, attribuito a Bracco, abbiamo giustamente chiamato: « il linguaggio della passione ». Con quale tecnica, con quali criterî egli lo sviluppa per la scena e lo comunica allo spettatore, che può anche essere un lettore, è stato detto da molti con esattezza. È inutile che io sostituisca le mie parole alle loro.

« Il suo dialogo — ha scritto Guido Ruberti [1] — per incisività di espressione, per sobrietà di mezzi, per naturalezza non scevra talvolta da

---

[1] Op. cit., pag. 312.

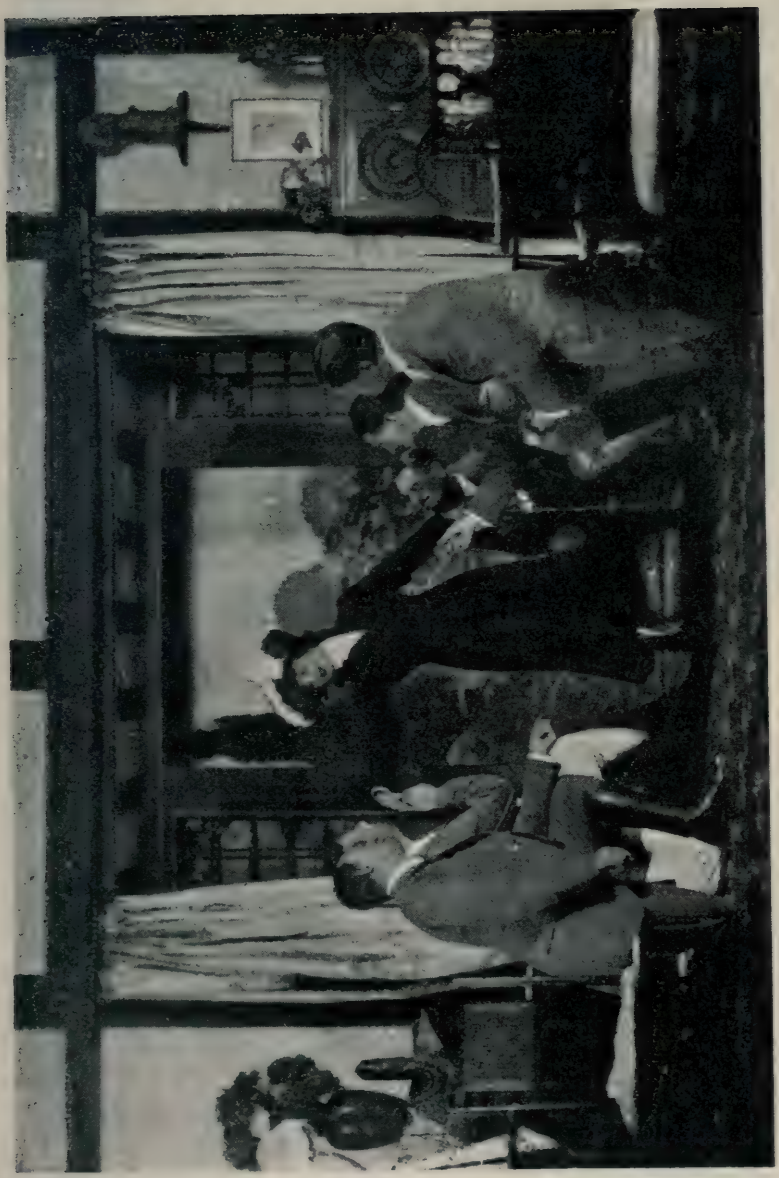
idiotismi e da barbarismi, appare il vero dialogo drammatico. Sarebbe vano ricercare nell' opera sua la scena ad effetto, l'artificio meccanico per ricercare l'applauso. In un'epoca in cui l' istrionismo ha segnato nell'arringo drammatico i suoi maggiori e poco encomiabili fasti, il Bracco ha sdegnosamente preferito di battere la via aspra e solitaria dell' arte serena, di combattere fino all'estremo per la nobiltà del suo ideale estetico ».

E Cesare Levi, nel suo bello ed equilibrato libro: *Autori drammatici italiani*: (1)

« Sobrio e concettoso nello stile, severo nelle linee, egli sfugge quasi il successo del pubblico, laddove gli sarebbe oltremodo facile ottenerlo, ove concedesse a lui: egli evita perciò con ogni studio l' effetto scenico, quando esso sia provocato artificiosamente per ottenere gli applausi, e non sia naturale, logica conseguenza della situazione presentata ».

Nella più recente parte della sua produzione questo disdegno dell' artificio diventa ancora più evidente, onde è mirabile che, con tanta contenutezza e tanta semplicità estetica, l' azione della scena e l'espressione verbale riescano talvolta ad

(1) Zanichelli — Ed., pag. 63.



« *La fine dell'Amore* » a Londra.

assommare una straordinaria molteplicità di riposti intendimenti. E accade questo: che quanto più semplicemente l'artista ha cercato di segnarla tanto più profondamente è intesa e analizzata.

Come vedremo, si arriva cosí a quello che è il punto culminante dell' arte scenica del Bracco, inaccessibile, naturalmente, a certa miopía di buona o di mala fede, e che nel teatro più bracchiano è stato felicemente definito « l' inespressione espressiva ».

E non voglio chiudere questa capitolo d' indole generica senza far rilevare che giudizî di critici stranieri concordano con quanto di meglio è stato consacrato in volumi di critica come quelli del Ruberti, del Levi, del Tonelli, del Villanova Ardenghi (Bruno Brunelli)... Scelgo, ad esempio, tra i recentissimi, i giudizi dell'ungherese Antal Radò, il rinomato cultore di lettere italiane, il divulgatore in Ungheria di studi danteschi, e dell'americano Lander Mac Clintock, il primo critico che abbia dato al mondo letterario degli Stati Uniti un volume sul Teatro Italiano.

Il Radò, nel numero del 15 ottobre 1922 del quotidiano tedesco *Neues Pester Journal*, a proposito de *I Pazzi*, scriveva: « Negli ultimi dieci anni l'arte del Bracco è diventata sempre

L'« *Infedele* » al Bijou Theater di New York, con la NAZIMOVA.

più profonda, l' entità dei suoi soggetti sempre più grave, e anche sempre più originale non solo la scelta della materia dei suoi drammi ma anche lo stile. Egli è poco incline agli effetti scenici a forti tinte ed è lontano dalla teatralità a buon mercato; invece cerca di penetrare nei più ardui problemi dell'umanità e di rischiararli ».

Mac Clintock dedica molte pagine del suo libro al teatro di Roberto Bracco. Ne ricordo alcuni brani:

« Il dramma del teatro bracchiano è psicolo-

gico e interiore. Le situazioni non sono esteriorizzate nel senso teatrale della parola, che implica una estrinsecazione ad effetto. Il tema è invariabilmente semplice, forse tale da riassumersi in poche linee. La natura interiore e il movimento interiore dei suoi personaggi sono, tuttavia, complessi, e quindi interessanti. Egli eccelle nella trasmissione dell' emozione al contatto con le condizioni sociali per le quali non è stato ancora trovato un rimedio e con i problemi che o sono appena sulla via della soluzione o sono addirittura insolubili ». « Forse la sua più bella virtù è la sottile sobrietà e nudità dello stile. Dal momento in cui si leva il sipario, il suo dramma si allarga e va avanti senza pause, senza deviazioni, fino a un risultato cumulativo e magnifico. Egli vede le sue opere nel loro complesso. Ed è indubbiamente il supremo tecnico del teatro italiano ». « Le sue commedie comiche spumeggiano di spirito satirico e mordace, e nascondono profondità insondabili di dolore. Anche in una commedia deliziosa come *Infedele*, rappresentata tante volte a Parigi e a New York, vi è una nota di amarezza e di ironia. Le sue commedie comiche sono rarissime e v'è da deplorare che non ne abbia

scritte molte perchè egli possiede un « giuoco » delicato e costante, una sorgente inesauribile di comicità e un occhio vigile per l' ironia divertente ». « Ma nel suo vero campo, quello del dramma di idee, Roberto Bracco è l'autore che ha suscitato maggiori speranze in Italia, perchè, sebbene non offra soluzioni ai problemi che pone nei suoi drammi — del che, in verità, un artista non ha da preoccuparsi — egli guarda l'avvenire e non il passato e cerca di rendere eloquente nel teatro moderno le idee fondamentali del mondo moderno ».

Mac Clintock ribadisce il suo studio con questa risonante constatazione: « Nessun autore drammatico italiano ha avuto un successo mondiale comparabile a quello di Roberto Bracco che ha esercitato una influenza considerevole sul teatro straniero, notevolmente su Hermann Bahr e sul teatro tedesco. Parigi, Vienna, Berlino, Madrid, Budapest, Londra, New York hanno conosciuto la sua opera ed egli è, certamente, il più internazionalizzato di tutti gli autori italiani » (1).

Questa voce che viene di così lontano è di quelle che più confortano la mia modesta fatica.

---

(1) *The Contemporary Drama of Italy*, by Lander Mac Clintock Ph. D. Edited by Richard Burton. Boston 1921.

IX.

IL TEATRO COMICO

Guido Ruberti dice, nel suo *Teatro contemporaneo in Europa*, che si potrebbe distinguere, volendo, il teatro del Bracco in tre categorie: quella *verista*, degli inizi: *Maschere, Una Donna, Don Pietro Caruso*, ecc.; quella delle commedie ironico-sentimentali: *Infedele, La Fine dell'Amore, Il Frutto Acerbo, Il Perfetto Amore, Ad Armi corte, Uno degli Onesti*, ed altri lavori di questo genere; quella, finalmente, formata dai drammi di pensiero, che compone la parte più importante e sostanziale della sua produzione, dal *Trionfo* all'ultimo suo dramma. Io, per entrare in una più particolareggiata esposizione dell' opera teatrale del Bracco, preferisco adottare una più semplice ripartizione: teatro comico e teatro drammatico.

E mi piace pigliare le mosse da... un fiasco.

Ci credereste voi, oggi, all'insuccesso di *Infedele*? Ebbene questa commedia che è, secondo

Cesare Levi ([1]), « la più perfetta nella forma, piena di originalità nella situazione e squisitamente dialogata » cadde la prima volta che fu rappresentata, al teatro *Sannazaro* di Napoli, dalla compagnia Beltramo-Della Guardia, la sera del 22 maggio del 1894. — Essa seguiva rispettivamente, a distanza di un anno e di due, *Maschere* e *Una Donna. Clara*, secondo un'arguta espressione del Levi, — il quale ha scritto che « spesso nelle commedie di Bracco la donna allegramente si vendica dell'uomo da cui nei suoi drammi è torturata », — faceva le vendette di *Clelia*, ma il pubblico di quella prima rappresentazione... non ne fu grato all' autore.

Comunque, la elegante commedia solo dopo alcuni mesi dal suo primo sfortunato apparire fu ripresa a Vienna da quella celebre artista che era Hélène Odilon, definita in arte la Réjane tedesca, ottenendo un trionfale successo di pubblico e caldi elogi dalla stampa capitanata da Hermann Bahr, autore e critico. Ciò indusse Flavio Andò e Virginia Reiter a ritentar la prova in Italia e, questa volta, con risultato pari a quello di Vienna e anche superiore se si pensi che da trent' anni

---

([1]) Op. cit.

L'« *Infedele* » a Parigi.

Infedele tiene il cartello e un posto di prima linea nel repertorio di molte compagnie.

Piccolo prodigio di tecnica, *Infedele* è un eguale prodigio di analisi psicologica, non tanto per il modo onde questa analisi è condotta quanto per il modo onde è dissimulata. La figura di *Clara Sangiorgi* vi campeggia con la sua grazia e col suo spirito, con la sua costanza di donna innamorata del marito e profondamente incapace d' avere un amante. Ella, per sua natura onesta ma irresistibilmente civetta, aveva imposto a *Silvio Sangiorgi* questo patto: « io fedele, tu fiducioso », e *Silvio*, a denti stretti, aveva accettato; ma da quando, nella cerchia dei corteggiatori di lei, è entrato, più pertinace che audace, quel vanesio di *Gino Ricciardi*, *Silvio* comincia a non saper contenere la sua gelosia. « Gino Ricciardi è un pericolo anche per le donne oneste » egli sentenzia, e lei, già ferita, trova modo più tardi di rispondere: « se tu non mi comprendessi più, io non ti amerei più », e di soggiungere: « il giorno in cui tu oserai di credere alla mia infedeltà, io finirò con l'esserti davvero infedele ».

È la prima volta che una frase amara apparisca su quelle labbra gaie e sorridenti di piccola dominatrice. All'ultimo atto l'amarezza ne erom-

però più vibrante e da essa l'uomo, il maschio, uscirà fustigato e umiliato. Per ora ella continua a sorridere: la finzione della commediante l'appassiona: *Gino Ricciardi* le ha detto: « La vostra forza non consiste che nel sapervi debole ». Di quale seduzione ha ella trionfato? E l'ha invitata a recarsi sola in casa di lui. Ella ha accettata la sfida.

« Eccomi qui! Seducetemi! » — gli dice, entrando in quel salottino da scapolo. E poichè l'altro appare già smarrito, ella replica: « Poche chiacchiere e procedete subito alla seduzione ». È il suo trionfo di donna su quell'imbelle presuntuoso. Un trionfo che si riafferma, si amplifica e si estende su *Silvio* quando questi sopraggiunge e crede che sia accaduto proprio l'opposto di quanto si è verificato. « Io ti ammazzerò » — egli le bisbiglia con voce rabbiosa e soffocata. — « A casa. Qui, no. » — Ella risponde pianissimo e flemmatica. — « Però bada che da questo momento io non sono più tua moglie! » È una manifestazione d'amore, questa, o è una nuova affermazione della superiorità del suo spirito? Forse è l'una cosa e l'altra assieme, ma è certo che da questo momento, più che mai, è lei, è la donna che domina. Tanto più domina

e, dirò, anzi, si eleva, al terzo atto, quando, al marito disposto a perdonarle pur credendola infedele, grida: — « Voi pensate, nientemeno, che *io sia stata d'un altro*, e intanto, eccovi lì umile. eccovi lì ai miei piedi, aspettando, come una grazia, che io vi riapra la porta di quella camera dove fummo marito e moglie. Ma, dunque, a che serve mantenersi su in alto, sempre in alto? a che serve essere quella che sono io, se l'ultima delle femmine non varrebbe per voi, in questo momento, meno di me? » Qui l'amarezza erompe senza infingimenti, e in essa è tutta la commedia ed è tutta la superiorità della donna sull'uomo, della donna la quale, così ferita, non può più considerare l'uomo che le sta vicino, e che pure le piace meglio di ogni altro, se non come amante; marito, no; marito, mai più.

Sembra una soluzione bizzarra e paradossale ed è una conclusione piena di coerenza per una donna squisita.

E, a dimostrare come il teatro comico del Bracco — pur sembrando, nella sua apparenza, concepito e costruito per divertire la gente e per concedere al suo autore un diletto, — abbia, talvolta, un contenuto che si riallaccia a quello delle opere drammatiche e lo integra, il Ruberti,

d'accordo col Levi, afferma che, in sostanza, sono sempre i maschi a far le spese della pungente ironia bracchiana; e che la donna concentra, invece, sulla sua fragile persona, tutte le calde simpatie dell'autore napoletano. Lo vedremo nei seguenti capitoli. Intanto giova notare che, su per giù, le medesime osservazioni fa Luigi Tonelli raggruppando le protagoniste di tre commedie. Rileggiamolo — « Tre figure di donne belle intrinsecamente sono: *Clara Sangiorgi* di *Infedele*, *Anna di Fontanarosa* di *La fine dell'Amore*, *Tilde Ricchetti* di *Frutto Acerbo*. Tutte e tre sono donne coscienti e forti che, col loro sarcasmo, sanno debellare, deprimere, schiacciare addirittura uomini moralmente deficienti. *Clara Sangiorgi*, sprezzando pregiudizi, convenzionalità, ipocrisie sociali, non vuol già *parere* ma *essere* fedele al marito. *Anna di Fontanarosa* — volendo dal marito la reciproca fedeltà e vedendosi, invece, tradita, abbandonata, in balìa di se stessa — tormenta con la sua sottile e angosciosa ironia i suoi molteplici proci, ahimè, troppo insufficienti per meritare almeno la sua simpatia. Eccoli i proci moderni: un *D'Alma*, spiritualista rammollito, un *Salvietti*, violento e ignobilmente sensuale, un *Conte Dionigi*, imbecillissi-

TINA DI LORENZO e ARMANDO FALCONI
nel III atto del « *Perfetto amore* ».

mo *viveur*, un *Albenga*, esteta da strapazzo, un *Rivoli*, martire del bel sesso.—E infine *Tilde Ricchetti*, che ha fatto ben triste esperienza dell'uomo, impedisce in sua sorella la ripetizione dell'infelicità da lei sofferta per un triste matrimonio, corrompendo il fidanzato della sorella stessa e dimostrandogli tutta la sua turpitudine e defi-

cienza. Queste tre donne, pur essendo fondamentalmente identiche, differiscono tuttavia per sfumature. *Clara* è, in fondo, una ingenua che fino all'ultimo conserva una discreta dose di illusioni per le virtù dell'uomo; *Anna*, una disillusa che ha lievi e momentanee speranze; *Tilde*, infine, una disillusa disperata. *Frutto Acerbo* [1904], *Infedele* [1894], *La fine dell'Amore* [1896], sono le satire dell' uomo o, meglio, di don Giovanni il conquistatore. La prima è una satira lieta e grottesca; la seconda, seria, anzi severa; feroce e inesorabile l' ultima. Questa, meravigliosa nella fusione del comico, dell'ironico, del tragico (esclama infatti *Anna* alla fine della satira: « e dicono che sia così difficile serbarsi oneste! ») è veramente magistrale ».

Alle opere comiche minori ho già accennato. Qui mi piace ricordare particolarmente *Fiori d'Arancio*, quantunque vi prevalga una poetica malinconia, e *Ad Armi Corte*: la prima (in cui un povero maestro di scuola di un villaggio è, inconsapevolmente, innamorato di una sua scolaretta) perchè prepara, ad alcuni anni di distanza, *Il Frutto Acerbo* che l'autore concepirà da un punto di vista sensuale e, quindi, opposto; la seconda (in cui una *cocottina* impedisce ad una donna maritata

di rubarle l'amante) perchè, coetanea quasi del *Perfetto Amore* [1910], prospetta, pur nella disinvolta semplicità di un *léver de rideau*, un delizioso tipo di trionfatrice delle maschili malefatte. Ricorderò poi *Uno degli Onesti* [1900] come quello tra gli atti unici in cui l'umorismo dello scrittore è più acre che altrove ironia sottile nella sua esteriorità e satira del costume sociale e dell'egoismo del maschio nel suo contenuto. L'amante di *Manina*, alla notizia che ella ha deciso d' essere tutta sua e che perciò vuol separarsi dal marito, si ribella violentemente. Egli dichiara di essere... un uomo onesto. Non ammette che una moglie lasci il marito. Non potrebbe amare una moglie che commettesse la disonestà di rendere infelice colui che le ha dato il nome. L'adulterio, per lui, deve rimanere nel rispettabile quadro del focolare domestico. E minaccia : « Se ti separi da tuo marito, io, onestissimo, ho il dovere di lasciarti ». (Questa commedia fu recentemente ripresentata a Parigi dal nostro eccellente attore Alfredo De Sanctis e l'Armory, autorevole critico di *Comoedia*, scrisse che « l'acte charmant de R. Bracco, conçu avec une idée à la Becque fût écrit dans un style léger, visant aux effets à la Feydeau. »)

« *Il Perfetto Amore* » al Volkstheater di Vienna.
Protagonisti : ELSA GALAFRES e LEOPOLD KRAMER.

E cade a proposito menzionare il più recente prodotto della vis comica bracchiana : *L' Innovatore*, un atto comico apparso nella rivista « *La Lettura* » (Milano I gennaio 1923). È una graziosa minuscola satira dei tempi moderni, una succosa caricatura della figura più tipica di que-

sti tempi: l'innovatore... a qualunque costo. Qui il commediografo, dopo i lavori drammatici dell' ultimo decennio, torna, con la sua solita elasticità, all'andatura facile della commedia brillante, e, unendovi un tantino di vena aristofanesca, getta il ridicolo sulla mania di rinnovamento che nasconde o rivela tante asinità pretenziose e tante pietose confusioni mentali. Di sapore squisitamente moderno, l'umorismo di questa satira si allaccia giovanilmente a quello di Carlo Veneziani e più ancora alle eleganze verbali e concettuali di quel fine scrittore che è Eugenio Giovannetti. Peccato che il Bracco, da questa benefica ispirazione, non abbia tratta una commedia più larga!

Quanto alla tecnica delle commedie comiche, non mi pare che occorra dilungarsi in una disamina elogiativa. La critica è stata concorde nel riconoscere che la tecnica di *Infedele* era insuperabile. Essa fu, difatti, solamente superata dallo stesso commediografo nel *Perfetto Amore* dove i tre personaggi di *Infedele* si riducono a due: *Elena* e *Ugo* e le variazioni sul tema dell' amore e le eleganti schermaglie, attraverso alle quali i due caratteri si delineano e si fissano, fanno del Bracco un vero virtuoso del dialogo.

A suo tempo *Infedele* fu proclamato un pic-

« *Ad Armi Corte* » sulle scene norvegesi, con la signora WIBERG.

colo capolavoro. Qualcuno, come il Tonelli, sembra preferirle *La Fine dell'Amore* per la sua intensità. Io, in verità, amo di più... *Il Perfetto Amore.*

Questa commedia, in generale, non è stata abbastanza apprezzata perchè si è tenuto conto soltanto delle difficoltà superate dall'autore stendendo tre atti con due soli personaggi. Anche ha nociuto all' apprezzamento la disuguaglianza di questi tre atti. Il primo è fatto di un' arte elegante; il secondo rasenta la farsa; la fine del terzo atto passa dalla farsa a un tipo di commedia psicologica e conclude finanche poeticamente. Riconosco il difetto della disuguaglianza, ma mi ostino nel credere che, nella sostanza, questo dialogo in tre atti abbia uno speciale valore. Difatti in esso il Bracco delineò più concretamente che nelle altre commedie comiche la nostalgìa femminile del perfetto amore. *Elena* è, senza dubbio, innamorata di *Ugo*, ma *Ugo* è un ameno avventuriero galante e ha dell' amore un concetto brutale. Egli vuole l' avventura; altro non concepisce. *Elena*, vedova, col suo gioco, con la sua guerriglia di ripulse, lo costringe a poco a poco ad accettar l' idea del matrimonio. E non le basta

ancora. All'inizio della luna di miele, costatando che *Ugo*, pur marito, è tuttora fedele al concetto che l'amore sia soltanto un possesso, torna alla guerriglia e non si decide a darglisi — ella non è soltanto una vedova ma anche una vergine — se non quando si è convinta che egli è completamente innamorato, cioè geloso fino all'esasperazione del corpo e dello spirito di lei.

In questa commedia, apparentemente leggiera, ci troviamo in presenza del Bracco migliore, poichè lo stesso Bracco si trova in essa al cospetto della parte migliore della sua arte, i cui capisaldi sociali, psicologici e sentimentali — non dico filosofici per non essere frainteso, non essendo stato mai il Bracco un dottrinario — caratterizzano molto più profondamente le molteplici manifestazioni del teatro drammatico alle quali siamo per rivolgere la nostra attenzione.

X.

IL TEATRO DRAMMATICO

Per passare dal teatro comico al teatro drammatico può ben servire da ponticello quel *Perfetto Amore* del quale ho appena finito di dirvi le ragioni che me lo fanno prediligere.

Attraverso gli smarrimenti dello spirito e gli attanagliamenti dei sensi, nel tumulto delle più opposte passioni, nei ceppi e nelle menzogne della vita sociale, in un interiore tormento o in aperte espansioni e ribellioni, quasi tutte le creature umane, che meritano di essere chiamate tali, cercano il perfetto amore e verso di esso, sia pure inconsapevolmente, hanno l' anima protesa.

Distogliete il vostro pensiero dai comici atteggiamenti della commedia che testè abbiamo lasciata, elevatelo verso una atmosfera più larga, ampliatelo o affondatelo nei più oscuri recessi dello spirito e vi troverete in pieno teatro drammatico bracchiano ; in quel teatro, cioè, che la critica ha definito « di pensiero » e del quale

il primo saggio fu *Il Trionfo*. E che cosa c' è in questo *Trionfo* se non la ricerca del perfetto amore attraverso una vicenda drammatica ?

Lucio Saffi è uno spiritualista ammalato di spirito. Medico, non crede alla scienza che è positivista, e, innamorato, non tollera che l' amore si riduca a una soddisfazione dei sensi, sia pure questa preparata e accompagnata dalla comunione di due spiriti. Egli vive dentro di sè, — come dice nel secondo atto a *Nora*, della quale è innamorato — una vita che non ha niente di comune con tutto quello che attrae gli altri : una vita che non subisce influenze esteriori e che è in aperto contrasto con la vita quale la concepiscono e vogliono goderla la giovinezza esuberante di *Giovanni* — un amico di *Lucio* — e la maturità bonaria e piena di buon senso di *Don Paolo*, un intelligente prete di campagna, zio di *Lucio*. Il travaglio interiore che rode il protagonista di questo dramma con la lotta tra la carne e lo spirito è già stato superato dall'ottimo prete, il quale ha una pupilla che è, invece,..... sua figlia. Figurarsi se è disposto a tollerare le esaltazioni spirituali ideologiche e platoniche nelle quali si disperde, in cupezze e in affanni, la giovinezza di suo nipote! Ma *Nora*,

Il I atto de «*La Piccola Fonte*» con Emma Gramatica e Ruggero Ruggeri.

giovine violinista, temperamento artistico e incline alle divagazioni astratte, presa d' amore alla sua volta per *Lucio* che ha affettuosamente curato d' una sua indefinibile malattia di esaurimento, quasi soggiace alle singolari teorie di lui, così diverso dagli altri. « — È poi così strano — *Lucio* domanda — che un uomo e una donna sieno legati da un sentimento di amicizia più forte di quello che si chiama l' amore ? » Ed ella risponde : « — Non è strano. » « — Il fascino materiale — insiste *Lucio* — può esaurirsi a poco a poco o può cessare del tutto... Una momentanea condizione morbosa, un fatto eccezionale, che so io ?, un fenomeno fisiologico, un caso accidentale qualunque, può lasciare senza difesa il corpo di una donna, anche d' una donna sublime ! Può spingerlo, può trascinarlo in un istante solo alla perdizione ; e noi vorremmo concentrare in esso le speranze, i desiderî, le aspirazioni, le esigenze, le soddisfazioni del nostro essere ? » « — No ! no ! » — risponde vivissimamente *Nora.* Ma piange in silenzio quando *Lucio* le dice con manifesto terrore: « — Il giorno in cui la nostra amicizia diventasse amore, io sarei perduto ! » Piange e, allo stupore doloroso di *Lucio*, mormora :

« — Noi donne... esprimiamo... con le lagrime tante cose che non sappiamo dire con le parole... »

Quali sieno queste « tante cose » le comprende, nel segreto della sua anima, *Ziegler*, un altro amico vigile e fedele di *Lucio*, al quale non sfugge che *Giovanni* è lì, in agguato, dominato dalla sua sensualità ; e si allontana, se ne parte desolato, sapendo che « tutto, fatalmente, accadrà ». Al terzo atto, in campagna, *Giovanni* e *Lucio*, sono ospiti di *don Paolo*. *Nora* ha dovuto seguire *Lucio* perchè questi non sa rinunziare alla sua presenza e alla sua assistenza. Ma quando la fanciulla, adducendo la irregolarità di quella situazione, manifesta a *Lucio* il proposito di andarsene, egli insorge con tale tenerezza che lei ha un lampo di chiaroveggenza : quello non è più l' amore fatto esclusivamente di amicizia purissima ! *Lucio* protesta. Egli si sente tuttora così lontano da ogni miseria materiale e si sente così forte della sua fede da poter amare come vuole lui, quantunque *Nora* abbia detto che ciò ch' egli pretende dal suo cuore è inverosimile. Intanto *Giovanni* ha forse intuito. Certo è che, quando separatasi da *Lucio*, *Nora* è entrata nella sua camera, acceso di sensuale passione, egli la chiama, la circuisce, la

ghermisce; e *Nora*, pur dicendogli: « Non ti amo, non ti amo », gli si abbandona nelle braccia. Ardori sensuali son diffusi nella notte calda: *Rosa*,—la cosiddetta pupilla del prete — ha dianzi ricevuto nella sua camera il suo bel fidanzato; e anche *Lucio*, con certi inconsapevoli risvegli di passione nel sangue, brancola in fondo alla sua coscienza: « Non dovrebbe essere così, ma... così è. » E che significa, che significa amare come vuole lui? All'ultimo atto, *Lucio*, dopo di avere ascoltata la confessione di *Nora*, — la quale tutta si agita nello spasimo dell' amore che ancora sente per *lui*, ma che non ha più il diritto di affermare e di offrirgli, — straziato da una gelosia che, a sua insaputa, è tutta materialistica, grida a lei e a *Giovanni*: « — Voi siete in piena regola con le leggi umane: sono stato io l'uomo assurdo! »; e non può condannarli perchè essi lo hanno salvato rivelandogli la fallacia delle sue teorie e l' anormalità dei suoi sentimenti. Nella reazione che si determina in *Lucio* divampa una fiamma di sensualità per la procacissima *Rosa* che, — nata da una affermazione della maschilità di un prete, saporosa fidanzata del bel contadino e ora desiderata da uno spiritualista fallito, — rappresenta davvero ai nostri occhi il

EMMA GRAMATICA nel III. atto de « *La Piccola Fonte* ».

trionfo della carne. Ma noi, intanto, non dimentichiamo tutta la bellezza irraggiungibile delle idee di *Lucio* e tra i due caratteri opposti dell'amore, quello della carne e quello dello spirito, sogniamo e cerchiamo l'amore perfetto.

Fu, dunque, *Il Trionfo* il primo dramma detto « di pensiero » che Roberto Bracco offrì al teatro italiano il quale, notevolmente progredito nella forma e nella sostanza in virtù di quella spinta datagli dalla scuola realistica di cui ho parlato, aveva dato i suoi migliori frutti appunto nel campo del realismo.

« Ardimento grande, quello del Bracco — dice il Villanova Ardenghi, nel suo *Teatro neo-idea-*

listico. — Non era forse mai stato posto sino allora, sulla scena nostra, uno studio d'anime così profondo, una così sottile analisi della evoluzione del pensiero: sembrava allora quasi impossibile che un' opera potesse sussistere per forza d'idee, senza i soliti intrecci e i soliti artificî ».

Rappresentato per la prima volta a Torino, nel 1895, dalla compagnia Zacconi-Pilotto, ebbe un buon successo di pubblico, ma più particolarmente fece presa sul piccolo mondo intellettuale che, pur restando alquanto disorientato, lo giudicò molto interessante. Un critico colto e severo, Domenico Lanza — che allora era giovanissimo — all'indomani della prima rappresentazione non nascose parergli che *Il Trionfo* avesse qualche simiglianza con le *Anime Solitarie* di Hauptmann che lo Zacconi aveva recentemente rappresentate. Il Bracco, per conto suo, sinceramente dichiarò che non conosceva questo lavoro. Difatti lo Zacconi aveva da poco formato il suo repertorio e non lo aveva ancora presentato a Napoli. Pregato di dare un'altra recita di *Anime Solitarie*, egli acconsentì e Bracco assistette alla rappresentazione accanto a Lanza: critico e autore amichevolmente uniti. Altri tempi!... Bracco con-

venne col critico sulla vaga simiglianza che eravi tra i due lavori, e il Lanza, prendendone atto nel suo giornale, raccoglieva altresì e registrava la verità: cioè che il Bracco aveva allora fatta la conoscenza col forte autore tedesco. Ed era, comunque, importante che due autori contemporanei e lontani, l'uno all'altro ancora ignoti, orientassero il loro teatro verso i medesimi problemi dello spirito umano. Problemi eterni che si ripresentano ogni tanto allo studio del psicologo e alla passione intuitiva e ricostruttiva dell'artista, oggi che l'arte vuole frugare più a fondo nella vita degli uomini come ad accedere, per vie tutte umane, a concezioni filosofiche. Il merito del Bracco, riconosciutogli da tutta la critica onesta, fu quello di averli portati sul teatro italiano.

È di ieri una nuova commedia del più pensoso scrittore di teatro che abbia la Francia: il De Curel. Fu rappresentata alla *Comédie Française* la sera del 5 decembre 1922 e si intitolava: *L'ebbrezza del saggio.* In essa il giovane filosofo *Ruggero Parmelin*, che ha tenuto alla Sorbona sessanta lezioni sull'amore senza mostrare di esserne riuscito a comprendere l'essenza, innamora di sè — e più che di sè della

sua filosofia — la sua allieva *Ortensia Sautereau*. La tela si alza sulla magnifica dimora campestre del vecchio scapolo e milionario *Paolo Sauterau* al quale la nipote *Ortensia*, allora giunta, rivela che, frequentando i corsi di *Parmelin*, si è invaghita di lui e glielo ha confessato, ottenendo, invece dello slancio atteso, soltanto parole vaghe e gravi. Per caso il professore è un amico del milionario il quale gli ha offerto ospitalità. Se il filosofo ama la fanciulla e se ha esitato perchè la credeva povera, sarà facile vincere qualunque ostacolo: lo zio campestre non chiede di meglio che di fare da pronubo. Infatti, alla fine del primo atto, il filosofo e l'allieva sono fidanzati. Ma *Parmelin* è un saggio alquanto pedante, e, a dire il vero, non ha l'aria di volersi inebriare d'amore: si perde in gelide disquisizioni e lascia la fidanzata col giovane e rustico conte *De Priolet*. Il nobile campagnuolo è molto esperto nell' allevamento del bestiame, ma non sa mettere insieme una frase di filosofia. Il professore pedante non immagina nemmeno che il conte possa essere un rivale. Una giovane così colta come *Ortensia* non può invaghirsi di uno zotico. Ma si comprende invece subito che *Ortensia* manderà a

spasso il gelido psicologo dell'amore per lasciarsi rapire dall'energico allevatore di puledri.

Orbene, non somigliano *Paolo Sautereau* a *don Paolo*, *Ortensia* a *Nora*, *il Conte De Priolet* a *Giovanni* e *Ruggero Parmelin* a *Lucio Saffi?*

Naturalmente nessuno oserebbe accusare il De Curel di plagio, ma questo suo dramma ci dimostra come il problema trattato dal Bracco nel *Trionfo* possa continuare ad appassionare gli artisti pensosi.

Orientata in tal modo la sua arte, il Bracco altri problemi dello spirito affrontò in drammi come *Tragedie dell'Anima*, *Sperduti nel Buio*, *Maternità*, *La Piccola Fonte*, *Nemmeno un Bacio*, *Fantasmi*, *Il Piccolo Santo*, *I Pazzi*, senza dire di altri lavori in cui l'ispirazione dell'autore attinge a grandi e piccoli problemi sociali le ragioni della vicenda drammatica o tragica.

Profonde concezioni quelle che ho rievocate e per le quali fu possibile ricordare Ibsen a proposito di Bracco.

Ha scritto, difatti, il Tonelli: « L'illustre autore napoletano non è soltanto il drammaturgo migliore del terzo periodo — (il Tonelli, nel suo libro sulla *Evoluzione del Teatro Contempora-*

EMMA GRAMATICA, ERNESTO FERRERO e RUGGERO RUGGERI nell' ultimo atto de « *La Piccola Fonte* ».

neo in Italia, — dal quale tolgo questi brani — chiama terzo periodo quello del Psicologismo) — non è soltanto il poeta degnissimo di stare accanto a coloro che sono i maggiori rappresentanti dei periodi anteriori e cioè il Cossa, il Ferrari, il Torelli, il Giacosa, ma è anche il poeta dell'avvenire, che consacra con magnifiche opere l' ultima e grande *formula ibseniana*, aprendo così un'era novella al teatro italiano. Intanto, egli è certamente il più vicino al nostro spirito desioso di raccoglimento, d'intimità, di

profondità; alla nostra anima che aspira a conquiste nuove... »

E dopo aver espresso con tanta comprensività questo giudizio superlativo, il Tonelli aggiungeva: « Ciò che Ibsen ha fatto per tutto il teatro contemporaneo, affrettandone e determinandone l'evoluzione, il Bracco ha fatto per il teatro italiano. »

Cesare Levi, nel suo libro: *Autori drammatici italiani*, avvicina anche lui il Bracco all'Ibsen, ma limitando alle sole intenzioni l'ibsenismo bracchiano.

A pag. 31 egli dice: « Evidentemente anche Roberto Bracco ha sentito l'influenza del teatro di Ibsen, come la maggior parte degli autori drammatici contemporanei, come Butti fra gli italiani, come in Germania Hauptmann, come in Francia De Curel. Ma l'ibsenismo di Bracco è più nelle intenzioni e nella concezione del dramma che nella forma scenica... »

Quanto a me, mi spiego perfettamente come Christian Koren Wiberg, apostolo del Bracco nella patria di Ibsen, non abbia riscontrata una vera affinità fra i due autori. Pur consentendo col Tonelli e col Levi su ciò che possa riferirsi agli orizzonti che l'autore italiano abbia

potuti avere in comune con l'autore norvegese, io credo giusta una distinzione così in rapporto alla *formula ibseniana* attribuita dal Tonelli al Bracco, come in rapporto alle intenzioni attribuitegli dal Levi.

E innanzi tutto comincio col dichiarare che quello che anch'io ho chiamato teatro di pensiero, attenendomi, tanto per intenderci, alla definizione data generalmente a una parte notevole del teatro del Bracco, non è, a mio modo di vedere, da confondere col « teatro di idee ».

Il *teatro di pensiero* può venir fuori da una intensa concentrazione di mente osservatrice e sensibilissima, senza che l'artista si proponga di discutere una idea, di dimostrare una tesi, senza che il suo cervello lavori a prestabilire formule, a premeditare e a svolgere programmi. Il miglior teatro di Bracco germoglia appunto da una continua intensità mentale in cui è una costante, impulsiva, esuberante sensibilità. E però, concludendo, io lo chiamerei piuttosto: *teatro di ipersensibilità.*

Che sia tale è risultato e continuerà a risultare evidente anche da un breve cenno dei suoi lavori, e sarà inutile che torni a insistere nella distinzione che ho fatta.

Tragedie dell'anima [1899]: un caso psicologico di sottile singolarità.

Caterina Nemi, lontana dal marito, *Ludovico*, in un momento di debolezza e « d'assenza d'anima », si è data a *Francesco Moretti* e ne ha avuto un figlio che il marito crede suo. È una menzogna, questa, alla quale l'anima pura di *Caterina* non sa a lungo resistere. Ella disdegna la finzione e la menzogna e sublimemente confessa al marito — che ella ama e da cui è amatissima — quella che fu una colpa insensata, incosciente, con la speranza di ottenere il suo perdono e di riacquistare la perduta pace del cuore tormentato dal rimorso. Ma si rifiuta di svelare il nome dell'uomo pervertito e vile che ha abusato d'un istante di smarrimento di lei, non per sottrarlo ad un castigo, sibbene per non dare alla figura di lui una importanza che non ha. La povera adultera di dieci minuti non vuole che l'altro diventi « qualcuno » tra il marito e lei. Il marito, dal canto suo, si sente rovinato dalla rivelazione. Adorava quel bambino: ora lo odia. E non può neppure vendicarsi. Non può uccidere l'uomo che gli ha rubata la felicità, perchè sua moglie si ostina a non indicarglielo. In queste condizioni di strazio, propone

alla moglie di separarsi dal figlio. Almeno così egli non avrà quotidianamente innanzi agli occhi il « documento vivo » dell' infamia commessagli. Ella non acconsente: sarebbe un delitto. E subisce, spasimando, l' abbandono del marito. Che accade? Il bimbo, nato da un uomo non solo moralmente ma anche fisiologicamente corrotto, si ammala. È in fin di vita. E poichè *Francesco Moretti* era e continua ad essere l' amico intimo di *Ludovico* del quale usurpa la fiducia, attraverso le confidenze di lui viene a comprendere d'essere il padre del piccolo morente. Forte di ciò, si reca da *Caterina* reclamando i suoi diritti. Egli è spinto, dalla esasperazione del suo animo perverso e dalla sua bile d'uomo a cui ogni bene è negato, a voler pesare sul destino di quella donna alla quale è vincolato dall'esistenza d'un figlio. Ma *Caterina*, altèra, non ammette l'intervento di quell'uomo. Il figlio è di lei, soltanto di lei, perchè suo fu il fallo, sue furono le trepidazioni e le angosce da cui nacque il bimbo. Quell'uomo è per lei un estraneo, un intruso. Il dibattito, disperatamente tragico, viene troncato dalla morte del bimbo. Il triste uomo deve abbandonare la preda. Ella, frattanto, sente che la sparizione del bimbo

potrà riavvicinarla al marito, potrà ridarle l'amore di lui. Questo pensiero la spaventa, la fa inorridire, e prega Iddio che... « nessun bene le venga dalla morte del figlio ». Bellissimo e originalissimo movimento dello spirito, con cui si chiude il secondo atto. Nel terzo ella corre dal marito, piena di passione, ed egli l'accoglie con frenesia. Saranno essi felici?... Ah, pur troppo, quel morticino sarà sempre in mezzo a loro e interverrà a guastare la loro felicità nei momenti di ebbrezza dovuti alla sparizione del bimbo. Ma non c'è rimedio! Tutti e due hanno bisogno d'amore!

« Tra scena e scena — ha scritto il Tonelli parlando di *Tragedie dell'Anima* — v'è un equilibrio che meraviglia ed incanta: l'insieme vi dà l'impressione d'un grande motivo musicale che s'inizî, abbia pieno svolgimento e termini *naturalmente*: così come Wolfango Goethe pensava dovesse essere la tragedia perfetta ».

L'espressione di Wolfango Goethe non sarebbe tanto a proposito ricordata dal Tonelli, con quel *naturalmente* sottolineato, se il dramma di cui parliamo seguisse lo svolgimento di una *idea*, di una *tesi*. Il *naturalmente* e la *tragedia perfetta* non fanno pensare che alla emotività. E, difatti,

quale potrebbe essere, in *Tragedie dell'Anima*, la tesi da svolgere, l'idea da discutere? In que-

Il 1° atto di «*Sperduti nel Buio*» a Vienna.

sta opera non ci sono che sentimenti scarnificati e spinti fino allo estremo. C'è l'odio, c'è l'amore con i suoi diritti, c'è l'esaltazione della

madre come si è delineata nel dramma di *Una Donna*; come nasce dal risveglio della coscienza in *Gigetta*, la invecchiata *cocotte*, nel dramma di *Nellina*; come vibra nella vecchia prostituta che in *Notte di Neve* si umilia innanzi al figlio; come culmina in *Claudia di Montefranco*, protagonista di *Maternità;* e c'è, di fronte alla figura della donna, il sentimento dell'egoismo maschile in due manifestazioni, perchè se egoista è *Moretti* nella sua perversa esasperazione, è pure egoista *Ludovico Nemi* nella sua bontà che perdona solo quando è morto il figlio non suo.

Vediamo *Maternità*. [1903]

Claudia di Montefranco ha difeso la sua sospirata maternità dall'ignobile sfruttamento d'un marito indegno di essere padre, accusandosi d'una colpa che non ha commessa. In tal modo il marito, disconoscendo una paternità che non merita, non può volgerla a proprio beneficio economico, carpendo una eredità ad un vecchio zio. Ora il figlio che ella ha nel suo seno è solamente suo, e tutta la sua vita è in lui, perchè ogni legame col marito è spezzato. Questa così concreta idealizzazione della maternità, questa madre così *esclusivamente* madre potrà mai resistere all'annunzio che le dà il medico della urgenza di sa-

crificare il figlio per salvare lei? Potrà mai sopravvivere alla sua creatura così protetta, così difesa, così esaltata? Ella deve *necessariamente* morire con essa. In questa ineluttabilità è tutta la tragedia nella quale *Claudia di Montefranco* assomma in sè la passione di *Clelia,* di *Nellina,* di *Caterina* e la porta fino allo spasimo.

Attraverso le tragiche vicende materne traspare in *Maternità,* anche più che in *Tragedie dell'Anima,* la pietà dell'autore per la donna vittima dell'egoismo dell'uomo. A questo egoismo talora la donna si oppone, insorge, si ribella, perchè il figlio la eleva al disopra di tutte le forze umane; tal altra soggiace, vinta, specialmente quando il dono sublime della maternità le è negato. Sull'egoismo dell'uomo il femminista Bracco è inesorabile.

Nunzio e *Paolina* di *Sperduti nel Buio* [1901] sono due prodotti dell' egoismo maschile. Nessuno dei due sa chi fu suo padre. *Nunzio*, cieco perchè, forse, ha ereditato dal padre la causa della sua cecità, è divenuto un cencio nelle mani di *Franz Cardillo*, un altro egoista che lo sfrutta come suonatore di pianoforte; *Paolina* è una povera ragazzetta che vive nel fango senza vederlo. Moralmente è cieca anche lei. Il buio cir-

conda questi poveri esseri e, nel buio, vanno tutti e due verso le più grandi infelicità. Uno dei due padri ignorati dalla misera prole, il duca di Vallenza, ci viene dinanzi nel secondo dei tre atti di *Sperduti nel Buio.* Ci viene dinanzi nell'atroce e tardivo pentimento del suo egoismo. Tardivo perchè egli sa di dover morire ben presto e invano si pente dopo avere invano cercato nel buio la piccoletta procreata per un capriccio con una debole donna. Preso nei lacci d'una avventuriera — una vendicatrice del suo sesso — egli si dibatte nel rimorso e ancora il buio ostacola il bisogno che egli sente di attenuare il male che ha fatto.

Mi piace notare — almeno di sfuggita — l'originalità di questo trittico di cui il buio è protagonista e in cui proprio il buio è simboleggiato dalla cecità fisica di *Nunzio*, dalla cecità morale di *Paolina*, dallo smarrimento del *Duca di Vallenza* nella impossibilità di ritrovare la figlia e, finalmente e soprattutto,... dal *sipario* che mette il buio tra personaggi e fatti che sono, come nella vita, così vicini e così lontani.

Dramma sociale, fu detto da qualcuno, e battaglia per la ricerca della paternità. Ma battaglia non combattuta con ragionamenti, con discussioni,

e con movimenti scenici preordinati. Battaglia combattuta, invece, con le visioni d' un cuore commosso e appassionantesi contro le colpe dell'uomo, e conseguentemente tenero delle sorti della donna.

Questo stato d'anima si riscontra sempre nel Bracco. Nel dramma di *Nellina* [1908], la snaturata madre *Gigetta*, che ha abbandonato all'ospizio dei trovatelli la creaturina che le era di ostacolo nella vita avventurosa, è circondata di viva tenerezza dall' autore quando la vediamo espiare la sua colpa col martirio di sapersi maledetta dalla figlia e di non poterlesi rivelare. Di una eguale aureola di martirio l' autore circonda in *Notte di Neve* [1905] le due donne, madre l'una, amante l'altra, che accomunate nell' affetto per un uomo che le maledice, come *Nellina* maledice *Gigetta*, cancellano il loro passato di prostituzione col morire insieme presso un fumigante braciere che, distruggendo i loro corpi, purifica i loro spiriti.

Di un'altra specie di aureola è circondata la figura di *Nanetta* in *Nemmeno un Bacio* [1912], una commedia drammatica nella quale torna in piena evidenza la ricerca del perfetto amore. Questa fanciulla, che ha tutte le qualità per essere amata, non sa adattarsi alle transazioni e

« *Don Pietro Caruso* » a Parigi, con ARMAND BOUR.

alla mediocrità tra cui una fanciulla può conquistarsi un amore e, eventualmente, un marito. Sfugge alle seduzioni, si sottrae alle frivolezze, teme il calcolo degli uomini e lo evita, e così trascorrono gli anni più belli. Quando la sua giovinezza è quasi al tramonto, finalmente due uomini si innamorano sul serio di lei. Ma il primo è un uomo già consumato che, diffidando di se stesso, pauroso d'un legame, egoisticamente si allontana. E il secondo, giovanissimo, troppo giovine per lei, è il figlio dell'altro ed ella, pur sentendosi attratta verso di lui, se ne distacca per l'orrore che questa fatale coincidenza suscita in lei. Nell' ultimo atto, il migliore della commedia, *Nanetta*, invecchiata, si trova per caso in mezzo a un gruppo di donnine allegre che costituiscono il piccolo mondo galante in cui il giovanissimo innamorato di lei ha inaridito il suo cuore. In quello sfondo di gaiezza e di cinismo, la figura di *Nanetta* appare in tutta la sua tristezza di vittima ed è evidente che tutto il cuore dell'autore è con lei.

Continuiamo a seguire il suo cuore. Ecco un'altra creatura che esso ha prediletta fra tutte le predilette: cioè quella piccola umile donna la quale, nella sua umiltà, è il maggior appoggio

della vita d' un uomo, anche se questi non lo pensi e non lo capisca. « La più umile donna — dice l'autore per bocca di un suo personaggio — può essere indispensabile all' uomo più orgoglioso ». Questa soave figura femminile — oh, l' indimenticabile arte di Emma Gramatica in quella soavità! — è, lo avete capito, *Teresa* della *Piccola Fonte* [1905].

« La figura di Teresa — ha scritto il Levi (1) — è una delle più delicate è più dolorose che sieno uscite dalle mani del drammaturgo napoletano; mai forse lo scrittore, che pur eccelle nel creare fragili figure feminili, aveva saputo soffiare a un suo personaggio scenico maggiore intensità di vita. Nè mai la satira del « superuomo », dell'artista che si crede tutto lecito, per un po' di talento largitogli da natura, riescì più efficace che in questo dramma del Bracco, in cui un letterato egoista spezza il piccolo cuore di una umile donna che gli è indispensabile.

« Accanto alle tre figure principali, c' è, ne *La Piccola Fonte* una figura di secondaria importanza, che può prendere un grande rilievo per quel tanto di umano che ha saputo infondervi

(1) Op. cit., pag. 34.

l' autore: c' è, accanto a *Stefano* e *Teresa* un povero gobbo, *Valentino*, un po' parente e un po' servitore di *Stefano*, per umiltà pari a *Teresa* e pari a lei anche per la bellezza dell'anima in più aperto contrasto con il freddo egoismo di *Stefano*. *Valentino*, cane fedele, annunzia già il *Barbarello* del *Piccolo Santo*. Orbene, questo essere deforme, questo parassita negletto, servile, che ha amato fedelmente *Teresa*, è il solo che sappia e possa comprenderla quando la sua mente è annebbiata dalla pazzia; e allorchè la rovina morale di *Stefano* è completa, egli può anche essere oggetto di invidia per questa maggiore comunanza di sentimenti con la povera demente. *Stefano* non ha saputo apprezzare il valore di *Teresa* sino a che essa era la sua compagna buona e fedele; ormai è tardi!... Ecco il rimprovero che muove *Valentino* a *Stefano*; e, nell'ira che lo fa parlare, la sua figura meschina giganteggia su quella del poeta seducente, ormai finito per sempre alla gloria ».

E il Villanova Ardenghi, nel suo *Teatro neoidealistico*: « *Teresa* è tutta poesia; vi è una inconscia poesia anche nella sua pazzia, ed è poesia squisitamente femminile il concetto del dramma: *la più umile donna è indispensabile all'uomo*

« *Don Pietro Caruso* » sulle scene norvegesi, con WILLIAM IVARSON.

più orgoglioso ». E Ugo Ojetti, all'indomani della prima rappresentazione a Roma: « Non si festeggia oggi Roberto Bracco, ma la tenera *Teresa* della *Piccola Fonte* che è un po' nell'anima di tutti e in fondo al cuore di quelli che pensano e che lavorano ».

La Piccola Fonte è uno di quei lavori del Bracco che hanno ottenuto il plauso incondizionato e convinto di critici italiani e stranieri.

Soltanto qualche dubbio è stato sollevato a proposito del suicidio di *Teresa*. Questo estremo gesto della povera folle che va a trovare la morte nel fondo del mare da lei tanto amato, proprio quando *Stefano*, tornato a lei, attratto dalla follia di lei, le dorme tranquillamente accanto, non è parso a taluno del tutto coerente a quella follia alimentata dalla inconsapevole speranza di riconquistare il cuore del marito. Ma, nella inconsapevolezza della piccola folle, c'è qualche cosa di più. C'è l'intuizione che quanto più ella si allontanerà da lui, tanto più egli sarà suo e tanto più, essendo suo, egli potrà risorgere dal suo annientamento. Questa intuizione fu colta da Matilde Serao. In un indimenticabile articolo che la grande scrittrice volle dedicare alla *Piccola Fonte*, con una vibrazione non di critico

ma di artista e di donna, poche parole incisive fissavano la strana intuizione che spinge *Teresa* a morire:

« Quella morte era necessaria, e in quell'uomo che *Teresa* lascia dormente noi vediamo, nel tempo, la resurrezione d' una coscienza. Se ella non muore, non può *Stefano* risorgere puro e forte, perchè non ci sono resurrezioni senza morti ».

L'idealità e la poesia che accompagnano il Bracco nella sua costante esaltazione della donna sono nel dramma *Fantasmi* [1906] immanenti, in una cupa interiorità.

Ricordiamone il nucleo.

Il professore ***Raimondo Artunni*** ha conosciuto *Giulia* al letto di morte della madre sua, e l'ha sposata per sottrarla ai pericoli della giovinezza e della solitudine. Ella è stata per lui la felicità; egli è stato per lei la salvezza e la fida compagnia. E non c'è nessun sentimento — lo dice ***Raimondo*** stesso — che sia più della gratitudine dissimile dall'amore. Ora perchè *Giulia Artunni*, divenuta vedova, non può andar incontro a ***Luciano Marnieri*** che l'ha amata a lungo e in silenzio di un grande e ardente amore e che ora geme nella disperazione di saperla libera e di non poterla avere?

Perchè suo marito, *Raimondo*, nella sua cieca gelosia, che l'approssimarsi della morte rendeva folle, ha, col suo strazio, con la sua disperazione, imposto a sua moglie una postuma fedeltà. Invano, nell'ultima scena del secondo atto, *Giulia* ha rifiutato di giurare chiedendo in grazia che la sua fedeltà fosse frutto di libera elezione; invano ha implorato da *Raimondo* che l'uccidesse, affinchè egli fosse sicuro di non essere tradito. Egli non ha saputo ucciderla e non ha saputo acchetarsi, ed è perfino giunto a chiedere una menzogna che lo illudesse come un giuramento.

Dopo due anni dalla morte di *Raimondo Artunni*, è la madre di *Luciano* che viene a supplicare *Giulia*: il suo povero figlio soffre un silenzioso martirio che lo ucciderà. Per la prima volta sulla scena, l'amore di un uomo per una donna si esprime attraverso l'amore che sua madre sente per lui. In virtù di questo trapasso, mai innamorato non corrisposto avrà potuto trovare accenti più caldi e più irresistibili. E, difatti, il cuore della vedova fedele ne è sommamente turbato. Tuttavia ella non cede e crede di poter resistere sempre. Ma, più tardi, nell'Ospizio delle Vedove, fondato da *Giulia* in omaggio alla me-

Il personaggio del « Vecchio Marinaio » nella « *Piccola fonte* » sulle scene viennesi.

moria del marito, noi la vediamo fremere d'infelicità specialmente dinanzi ad una di queste vedove, la quale è tenace nel suo affetto di moglie e si sente legata al morto perchè la sua fedeltà non le fu imposta nè le fu chiesta. Nella infelicità di *Giulia* fa breccia finalmente la madre di *Luciano* che ritorna all'assalto e che implora da *Giulia* l'assentimento all'amore per suo figlio il quale sta per intraprendere un lungo viaggio nascondendo, forse, la decisione di morire. *Giulia* è sul punto di cedere. Essa può e vuole correre in aiuto di chi vuole morire per lei, perchè è libera e perchè, ormai, ama. Ma mentre corre verso il fantasma di *Luciano* che l'aspetta, il cammino le è attraversato dal fantasma del geloso scomparso ed ella cade singhiozzando e gridando: « Non posso! Non posso! »

Questa tragedia di quattro anime è di quelle che più hanno stimolato la passione e la fantasia dei critici. A darne un esempio, mi riferirò a G. A. Borghese, nella cui elevata mente di critico, di artista e di pensatore, l'opera del Bracco ebbe una ripercussione così vasta da andare probabilmente al di là delle stesse intenzioni dell'autore, ma che, senza dubbio, risponde, in sostanza, al più profondo contenuto di essa.

« *Notte di Neve* » sulle scene norvegesi.

Interpreti: LILLI BERGMANN, ALF ZETTERHOLM, AAGOT FRYDENLUND.

Scrisse il Borgese, dopo aver rilevato che il sacrificio di *Giulia* è forzato e che ella è una schiava che piange sotto la più dura schiavitù:

« Se ella avesse la convinzione di essere sorvegliata dall'anima del marito; se ella credesse nella realtà di quest'anima, nella possibilità di esserne condannata e maledetta, nel dovere morale di rispettarne la volontà a qualunque costo, *Giulia* sarebbe schiava di un sentimento religioso e Dio sarebbe il suo fantasma. Cioè a dire sarebbe libera, poichè nell'anima dei credenti l'obbedienza è il più sublime grado di libertà, Dio è la più assoluta specie di realtà. Ma qui, appunto,— affermava il Borgese — è il pernio e la sostanza del dramma: nella irreligiosità del suo contenuto ».

Non è — secondo il Borgese — che il Bracco sia un empio e nemmeno che la sua opera sia empia, ma è forse il contrario, perchè « la sua tragedia — egli chiariva — è la rappresentazione più formidabile che si sia avuta fin oggi della moderna irreligiosità ». E aggiungeva: « Non un bagliore di fede in *Raimondo* prossimo a morte; e nemmeno in *Luciano*, nemmeno in sua madre, nemmeno in Giulia »; e quantunque nell'Ospizio delle Vedove si cantino, per un rito, le

litanie, *Giulia,* come *Raimondo,* come *Luciano,* non ha mai chiesto consciamente o inconsciamente consiglio ed ausilio alla Fede e nessuno di loro si è mai accorto della propria cecità. Tutti i loro atti e i loro pensieri nascono e si svolgono non contro, ma fuori della religione. Dio è morto. »

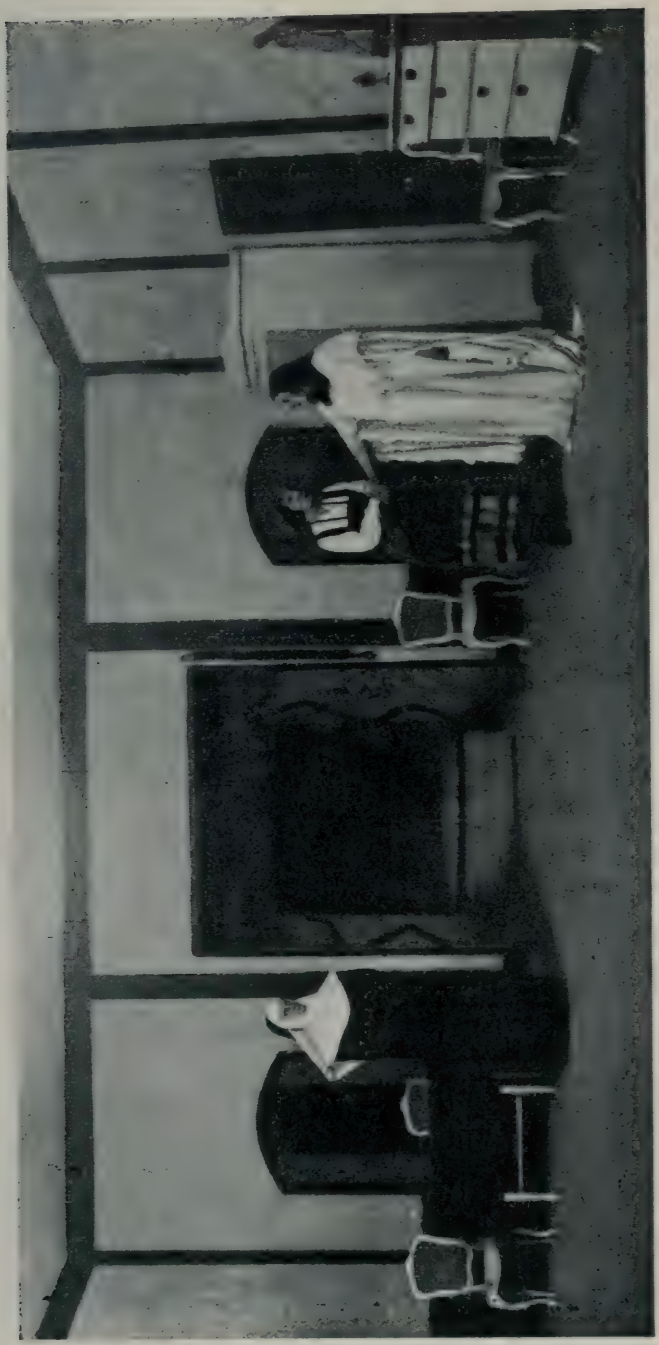
Ecco, nella interpretazione del critico, donde nascono i fantasmi: dal dissolvimento della Fede, come dal dissolvimento del corpo nascono i vermi. Nella tragedia i fatti che si svolgono e i personaggi che parlano sono nell'orbita della vita comune, epperò essa è più tragica perchè non v'è dentro niente di soprannaturale. Dal dissolvimento della Fede si sprigionano le idee fisse, i fantasmi, le costruzioni arbitrarie della mente che tiranneggiano le realtà effettuate; e *Raimondo, Giulia, Luciano* si tormentano, si armano l'uno contro l' altro, si dilaniano *in nome del nulla.*

Ho detto che la ripercussione prodotta nell'anima del Borgese da questa opera corrisponde al più profondo contenuto di essa. Ma si cercherebbe invano questa rispondenza in ciò che il dramma *esteriormente* svolge.

Siamo, dunque, sulla via di quella parte del

teatro di Bracco che ha suggerita la definizione di « inespressione espressiva », e nella quale molti sono i fantasmi che presiedono alla vita dei personaggi. Su questa via, al dramma dei *Fantasmi* si lega quasi immediatamente il *Piccolo Santo,* di cui mi riserbo parlare nel capitolo seguente, e vi si lega pure un poco qualcuno dei lavori raccolti nel Decimo Volume del Teatro e che apparvero sotto il titolo generico, — che poi è stato soppresso, — di *Riverberi della Guerra.*

L' angoscioso periodo del mondiale conflitto ispirò in Europa una abbondanza di drammi consigliati dalla opportunità la quale, per quanto giustificata dal patriottismo, non è mai davvero ragione d'arte. Prevalevano la retorica e il grossolano intreccio e l' effetto teatrale che avevano per iscopo una facile e immediata propaganda patriottica. Bracco, tra i molti drammaturghi che scrissero sotto l'ispirazione della guerra, rifuggì — e lo stesso fece nella sua novellistica — dal produrre roba di tal genere, rinunziando, bisogna dirlo, ai vantaggi di popolarità che avrebbe potuti ottenere. Con ciò non si deve credere che egli trascurasse l' esaltazione del sacrificio dell'uomo sul campo di battaglia. Ma questa esal-



« *Maternità* » sulle scene norvegesi, con la signora WIBERG. (Ultimo atto).

tazione aveva un afflato d'umanesimo che si dilatava dalle passioni di un popolo ai sentimenti di tutta l'umanità.

Sempre coerente alle sue predilezioni, Bracco si rivolse al cuore della donna e trovò in esso una specie di sismografo che registrava i mutamenti, se non i capovolgimenti, dei valori morali degli uomini di fronte alla guerra e quindi l'esaltazione di coloro che erano spinti o obbligati al sacrificio. Sono sismografi il cuore di *Mignon* nell'*Internazionale,* quello di *Mirella* nel *L'Amante lontano*,quello di *Filomena* nell'« *Uocchie cunzacrate.* Tutti e tre i lavori che ho ricordati hanno tra loro una visibile analogia. Una analogia più stretta è tra *L'Amante lontano* [1916] e *Ll'Uocchie cunzacrate* [1916].

Quel che in *L'Amante lontano* si delinea più specialmente nell'intimo dell'anima dei personaggi, in *Ll'uocchie cunzacrate* che, dal punto di vista scenico, è di una mirabile perfezione tecnica, assume forma plastica ed efficacia lirica. In questo piccolo-grande dramma, il mutamento dei valori morali viene chiarito ed espresso appunto dalla plasticità e dal lirismo. Nel *L'Amante lontano* noi non sappiamo come sarebbe tornato dalla guerra, se non vi fosse morto, quel bizzarro e

cinico tipo di *Luciano d'Alvezza* che vi andò per sottrarsi ai suoi impicci e che, prima di partire, voleva cogliere il fiore della verginità di quella frivola ma innocente *Mirella* inebbriata dallo *champagne* di addio. Di *Luciano d'Alvezza* noi possiamo solamente intuire la redenzione attraverso la notizia del suo eroismo e di questa eventuale redenzione non vediamo che il riflesso nel sentimento di perdono e di amore suscitato in *Mirella* e nell'altare che il suo cuore eleva alla memoria di lui. Che *Michele Paciucco*, l'umile e buon fidanzato pacifico, dinanzi all'eroismo di *Luciano*, avverta la propria inferiorità e comprenda di non poter mai più possedere il cuore della fanciulla, è con eloquenza espresso da lui; ma della giustezza della sua convinzione noi non possiamo a nostra volta convincerci se non in virtù di intuizione. In *Ll'Uocchie cunzacrate*, invece, *Ferdinando Anfrosino*, che, in più modesto abito, ha molti punti di contatto con *Luciano d' Alvezza*, ritorna dalla guerra con un'anima di cui noi constatiamo il mutamento, cioè la purificazione. Al dovere di soldato egli ha dato gli occhi che erano, per la loro bellezza, l'arma invincibile dei suoi maleficii, e a *Filomena*, da lui conquistata e abbandonata e gettata, per-

ciò, nella abbiezione, egli chiede, come una elemosina, il perdono. La sua purificazione è tale che *Filomena* ne è sospinta verso un sublime ascetismo nella cui evidentissima irradiazione ella riama *Ferdinando* e riesce a restituire alla moglie e ai figli *Luigi Pagliuca*, il misero uomo che per lei li aveva abbandonati. Nell'uno e nell'altro dramma la guerra determina il mutamento o il capovolgimento dei valori morali dell'uomo, e nell' uno e nell' altro dramma il cuore della donna ne è il sismografo.

Di questi due lavori, soltanto *Ll' Uocchie cunzacrate* ebbe un grande successo. Fu, anzi, un successo trionfale. Ciò è spiegabile un po' perchè questo piccolo-grande dramma è fatto, come abbiamo visto, di elementi concreti e quindi accessibili a tutti gli spettatori, e un po' perchè era un tentativo di teatro dialettale e, con quella sua eccezionale intensità di significazione, si staccava vantaggiosamente, destando meraviglia, anche dalle opere più forti, più belle e più acclamate di questo teatro. Tuttavia all'*Uocchie cunzacrate* io preferisco *L'Amante lontano* e la mia preferenza ha l'appoggio di parecchi giudizii autorevoli, tra cui quello di Carlo Scarfoglio al quale *L'Amante lontano*, al suo primo apparire, parve,

nonostante il freddo successo, « la più pura opera scritta sullo sfondo della guerra » [1]. Preferisco *L'Amante lontano* in quanto ritengo che l'arte sia tanto più alta quanto più stimoli e invochi il contributo dello spirito e della fantasia di chi ne è spettatore. A questa arte appartiene appunto *L'Amante lontano* che entra nel cerchio, non a tutti accessibile, dell'*inespressione espressiva.*

Nel breve atto dell' *Internazionale* [1915], che precedette *L'Amante lontano* e *Ll'Uocchie cunzacrate*, in una lievezza che è mescolata a una certa comicità, già l'autore accennava al mutamento dei valori morali e alla corrispondente sensibilità sismografica del cuore della donna. Una piccola canzonettista internazionale ha per amante un bel giovinotto italiano. Siamo sul principio della guerra europea. L'Italia è ancora neutrale. Cominciano a giungere le prime notizie del terribile conflitto e la piccola canzonettista ne è straordinariamente turbata. Ella ha sempre sotto gli occhi una carta geografica e non fa che raffigurarsi le violente battaglie che si svolgono qua e là. Ella ha avuti amanti in tutta l'Europa ed è molto impensierita della loro sorte; tanto più

---

(1) *Il Mattino,* 13 luglio 1916.

impensierita in quanto, nella sua immaginazione, essi son lì a combattere l'uno contro l'altro. Questo pensiero la assedia sempre più e la allontana dal giovinotto italiano che per ora non pensa nemmeno alla possibilità di andare a fare quella guerra che già fanno e nella quale sono forse già caduti i precedenti amanti di *Mignon*. Egli diventa per lei quasi un estraneo ed i precedenti amanti — *amanti* oramai anch'essi *lontani* — occupano tutto il suo cuore.

Nel gruppo dei *Riverberi della Guerra* l'altro atto unico, intitolato *La Culla* [1918], sta a sè per mancanza di analogie. Non si può negare che qui, insieme con i sentimenti umani universali, ci sia del patriottismo, ma senza declamazioni, senza rulli di tamburi e senza... luoghi comuni. Il patriottismo sta nel fascino irresistibile che in una zona di confine un ufficiale italiano esercita su una donna acerrima nemica dell'Italia. Il patriottismo sta nella tragica situazione in cui si trova il giovane ufficiale, che l' ha riamata credendola amica, quando scopre che ella è una spia. Il patriottismo sta nella bellezza con la quale egli supera il proprio amore e nella pietà che pur sente per quella donna straziata. Il patriottismo sta nel gesto col quale egli riesce ad eser-

citare questa pietà senza tradire il suo dovere. Il patriottismo sta finalmente nella generosità

EMMA GRAMATICA e la signora BERTRAMO nell'ultimo atto di « *Nellina* ».

umanitaria con cui egli accoglie e riscalda il bambino della donna nemica quando essa è sparita,

profetizzando che non sarà un nemico quella innocente creatura.

Questo gioiello di dramma, di cui la forza sorpassa di molto le dimensioni, è sfuggito, finora, ai critici e ai capocomici. La colpa è stata, in parte delle « autorità competenti » le quali, non si capisce perchè, ne proibirono la rappresentazione, in parte dell' autore che, quando la proibizione cessò, non credette di giovarsene. Ma se, come è possibile, per una ragione o per un'altra, sarà tirato fuori del volume che lo contiene dimenticato, esso non potrà non meritare una speciale considerazione — nonostante le sue proporzioni minime — nella letteratura d'indole patriottica. E sarà anche interessante notare che in Francia, verso la fine del 1922, cioè dopo quattro o cinque anni da che *La Culla* era stata scritta, Francesco De Curel fece rappresentare un dramma, intitolato: *Terra inumana*, in cui si riscontra lo stesso urto di passioni cagionato dal fascino di un soldato sulla donna nemica.

E proseguo...

XI.

IL «TEATRO SENZA TEATRO»

Nel « preambolo » a *I Pazzi,* Roberto Bracco, riferendosi al cammino da lui percorso nel campo scenico, disse d'essersi sempre serbato più tenero dei suoi lettori che non delle platee, e d' aver sempre sognato... « un teatro senza teatro ». Il pubblicare *I Pazzi*, invece di darli alla ribalta, denotava che egli intendeva d'aver prodotto l'opera più corrispondente al suo sogno.

Ma noi, pensando alla sua idea del « teatro senza teatro » — che egli, nel preambolo su accennato, chiamò « la sua idea fissa », — non possiamo non connettervi *Il Piccolo Santo.* Nella prefazione a quest'opera il concetto del teatro sembrava, in vero, non bandito. L'autore vi faceva queste considerazioni: « Mi è stato detto e ridetto che il teatro non consenta il proposito di far comprendere ciò che non sia espresso dalle parole e dagli atti dei personaggi.... Tuttavia mi ostino a credere che un complesso sintetico di segni significativi

possa bene conferire alla scena la trasparenza necessaria a rendere comprensibile anche quello che non è veramente espresso ». Dunque si dovrebbe ritenere che egli non escludesse la eventualità di una rappresentazione e che, anzi, la enunciasse come una battaglia che dovesse essere la decisiva continuazione di altre battaglie precedentemente date e vinte sul terreno della... famosa « inespressione espressiva ». Ma, ripeto, noi mettiamo *Il Piccolo Santo* accanto a *I Pazzi* congiungendo questi due drammi nell'idea del « teatro senza teatro », e ciò per due ragioni: la pubblicazione in volume del *Piccolo Santo* [1909], voluta dall'autore come ad evitarne la rappresentazione o, almeno, a superarne il significato; la stretta analogia artistica fra le due opere, consistente soprattutto nella « inespressione espressiva ».

Fino all'ora in cui scrivo, come diciamo noi giornalisti, ecco le sorti di questi due drammi che sono stati definiti, per unanime consenso, il culmine dell'arte di Roberto Bracco: *Il Piccolo Santo*, dopo un gran successo librario, ottenne dall'autore la grazia di poter uscire dalla prigionia del libro e diventò il più grande successo teatrale italiano del suo tempo [1912]; *I Pazzi*, dopo un successo librario egualmente grande, non hanno

Il primo interprete del « *Piccolo Santo* »
FERRUCCIO GARAVAGLIA [1912]

ancora ottenuta la medesima grazia, nonostante che sia stata sollecitata da capocomici come Virgilio Talli, Ruggero Ruggeri, Emma Gramatica, Maria Melato, Alda Borelli, Umberto Palmarini, Luigi Carini, Mario Fumagalli, Annibale Ninchi, ecc. ecc. e da direzioni di teatri stranieri.

Quanto al duplice successo del *Piccolo Santo* ho cercato invano una voce discorde da opporre a quelle degli esaltatori. Mai ammirazione fu così unanime! Si ebbe la sensazione precisa che nel teatro italiano fosse accaduto un fatto nuovo, e nella vita del commediografo si fosse determinato un evento solenne, culminante. Da ogni parte d'Italia e da ogni ordine di scrittori e di critici convergevano sull'opera d'arte giudizî che contribuivano a saldamente affermare la su accennata sensazione. Ed erano di uomini tanto più diversi per temperamento e per abito letterario, quanto più seguiti, ascoltati, ammirati.

Domenico Lanza, di solito secco, austero, tagliente, scriveva nella *Stampa*. « Il processo di figurazione e di composizione che sembra staccare il dramma dalle sue forme sceniche consuete, che lo distacca in realtà dagli effetti, dai congegni, dalle preoccupazioni degli intrecci esteriori per rivolgerlo essenzialmente a cogliere ciò

Il secondo interprete del « ***Piccolo Santo*** »
RUGGERO RUGGERI [1914].

che vi è di inafferrabile nell' anima dei personaggi e nel significato delle loro azioni visibili, a suggerire nello spirito di chi ascolta sensazioni e impressioni che servono a completare e ad integrare ciò che la scena e le persone non espongono, ha nel *Piccolo Santo* un risultato di piena e rara efficacia. Il dramma ci appare dinanzi, da questi elementi appena accennati, completo, e, quel che è più prezioso ancora, ci dà nello spirito il senso e la commozione del dramma più vasto, più denso, più profondo, più complesso di forze vaghe ed indistinte che l'autore non ha voluto rappresentare con parole e con fatti, ma ha voluto e saputo far presentire e immaginare ».

Domenico Oliva che, anche per la sua vivace attività, era ritenuto il maggior critico di Roma, e che non sempre aveva militato tra i bracchiani, rimaneva profondamente affascinato dall'opera e scriveva fra l'altro:

... « Ci sono grandi sentimenti d' amore, di gelosia, d'odio; c' è un pathos che s' innalza sino all'estrema violenza; c'è il destino alla maniera antica, il dio cieco e sordo; c'è, per quanto vana, la ribellione delle creature umane contro il destino; tutti gli elementi schiettamente tragici concorrono a muovere questa macchina da

cui le persone escono stritolate, infrante, ma il cui funzionamento si contempla con rara dilettazione estetica. Triste cosa, ma forte poesia: poesia del dolore, che è la sola vera poesia! ».

Achille Macchia, un bizzarro scrittore solitario, più incline alla demolizione che alla esaltazione, paragonava *Il Piccolo Santo* al *Brand* di Ibsen:

« Leggevo, presso che contemporaneamente al *Piccolo Santo,* il *Brand* di Enrico Ibsen; e mi pareva che il pensiero del grande norvegese si illimpidisse attraverso le pagine del pensatore nostro, che la rigida massiccia angolosità di *Brand* si illegiadrisse di grazia italiana trasfondendosi nell'anima e nell'azione di *Don Fiorenzo Barsi* ». « L'un autore non soverchia l'altro; l'una opera non toglie bellezza e originalità all'altra. Esse sono essenzialmente diverse, ma hanno una unica radice... »

Tomaso Monicelli, artista più che critico, artista anche nell'esercizio del giornalismo, fu come colpito da un « raggio di luce nuova e chiarificatrice » e scrisse nella rivista *Il Viandante*: « Tutta l'arte del Bracco qui, dal *Piccolo Santo*, veramente si illumina della sua ragione profonda... ».

Riccardo Forster, esteta e critico intransigente, trovava che il Bracco « velando, celando, con proposito confessato nella prefazione, l'anima dei suoi personaggi e in ispecie del protagonista, non ne volendo esprimere intera, a parole, l' intima psicologia, aveva agito come un vero poeta... ».

E quasi tutti parlavano di poesia.

Renato Simoni nel *Corriere della Sera*: « Questa poesia voleva Roberto Bracco raggiungere e l'ha raggiunta; ed è tutta sua, ed è nel teatro una grande nobiltà, ed è nell' arte una conquista che porta il segno di un ingegno creatore eccezionale... ».

Térésah, scrittrice di squisita e originale gentilezza, terminava così un suo bellissimo articolo sulla rivista *La Donna:* « La figura di *don Fiorenzo* non ha bisogno della scena e *Il Piccolo Santo* viene a prender posto nella esigua schiera dei libri i quali hanno destato in noi eco vasta di commozione. L' opera del poeta ci turba e ci lascia pensosi come se fossimo stati tratti a sollevare un lembo del mistero in cui si profondano le radici della nostra vita ed agiscono le forze occulte che potranno, un giorno, proiettarci fuori dell'orbita segnata a noi dal nostro apparente destino ».

E Giustino Ferri, il quale, col largo metodo ricostruttivo del de Sanctis, parlava dalla catte-

Il primo atto del « *Piccolo Santo* » con RUGGERO RUGGERI.

dra della *Nuova Antologia*, che era allora la più alta della critica giornalistica, dedicò al

Piccolo Santo, per dirne la peregrina bellezza, uno dei suoi studî più analitici, che così concludeva : « Roberto Bracco ha dimostrato col *Piccolo Santo* di essere artista insuperabile nell'adunare fuori del dialogo tutti gli elementi di una rivelazione che, per cinque atti, sostituisce ai casi che si svolgono nella stanza del Presbiterio una storia psicologica molto diversa ». « *La grandezza del poeta si misura semplicemente da quello che sa tacere*, ha scritto Wagner ad altro proposito : ma non è forse fuori luogo ricordarlo qui per il *Piccolo Santo* che è veramente poesia tragica, per l' altezza degli intendimenti, per la semplicità eletta dei mezzi, per l'intensità dei risultati ».

E furono del pari incondizionati e strenui esaltatori del *Piccolo Santo* il Benco, il Manca, l'Albertazzi, Enrico Corradini, Alessandro Varaldo, Mario Puccini, Angiolo Orvieto, Luigi Bottazzi, Ugo Falena, Lucio d' Ambra, Biagio Chiara, (poeta raffinato e sdegnoso, traduttore delle opere di Wilde), Antonio Cervi, Cesare Levi, Giuseppe Pagliara, Italo Carlo Falbo, Giulio Piazza, Amilcare Laurìa, Ugo Scalinger, Giuseppe Bonaspetti, Giuseppe Molteni.

Ora cerchiamo di esporre, nella maniera più

semplice, questo dramma del quale i miei lettori, attraverso la parola dei critici, hanno già intravista la complessità.

Il *Piccolo Santo* è don *Fiorenzo Barsi*. Egli era stato nei suoi anni lieti un adolescente vivace, romantico, passionato e si era innamorato pazzamente di una donna che l'aveva con pena respinto per serbarsi fedele al marito. Contristato, allora, da questa prima unica ardente passione, si era dedicato al sacerdozio, al quale non si sentiva dianzi vocato, e aveva trovato rifugio in una casetta di montagna dove si era dato con acceso candore ad amare e servire il suo piccolo prossimo, consolandone le miserie. Intorno a lui, a poco a poco, si è formata una leggenda : i montanari lo credono e lo chiamano « santo » per quella grande potenza di sacrificio e di abnegazione che egli possiede e manifesta, e anche per un arcano potere di suggestione che attrae la gente verso di lui e infonde in essa una fiducia così profonda nel di lui potere da diventare vera e propria Fede. È, infatti, avvenuto qualche cosa che ha assunto l'aspetto di miracolo davanti alla fantasia credula e avida di quei buoni montanari. Fra l'altro, il prete esercita una inconscia azione suggestiva su un

Il secondo atto del « ***Piccolo Santo*** » con RUGGERO RUGGERI.

povero ragazzo ebete, chiamato *Barbarello*. Con un oscuro sforzo della sua volontà *Don Fiorenzo*, un giorno, era riuscito a salvarlo dalla morte mentre egli era per piombare in un precipizio. *Barbarello,* miracolosamente trattenuto da un cespuglio, aveva avuta salva la vita, ma, nella tragica vicenda, la sua intelligenza si era annebbiata. Egli è ora una specie di creatura rudimentale che si stacca e si differenzia dalla bestia soltanto per certe remote sottili inesplicabili intuizioni. Una sola forma di vita si manifesta in lui e lo eleva: ed è l'ostinata e appassionata riconoscenza per il suo salvatore. La sua anima non sente se non

le vibrazioni che si effondono da quella del prete, sicchè, giustamente, uno dei personaggi del dramma, il *Dottor Finizio*, studioso dei fenomeni della suggestione, definisce *Barbarello* « una specie di apparecchio sismico in rapporto a tutto ciò che riguarda la persona di don Fiorenzo ».

Ma *don Fiorenzo* è stanco della reputazione di santità che lo circonda e che pesa su di lui come una responsabilità superiore alle sue umane energie. Tutte le volte che indovina nella richiesta d' un supplice la fede sicura, la fede cieca che egli saprà riparare al male contro il quale gli si chiede soccorso, — guarire un ammalato, disperdere una infelicità —, egli è come schiacciato da questa aspettazione; eppure non se ne sa sottrarre perchè, in fondo, egli stesso sente di essere uno strumento nelle mani di una forza superiore ed occulta.

Vivendo questa vita che logora e affina i suoi nervi in un gioco alterno di speranze e di mortificazioni, egli ha già oltrepassato i quarant'anni, quando gli riappare davanti la donna che amò. Gli riappare... nella figlia di lei che ne è l' immagine perfetta, in quella piccola *Annita* che la madre, sul punto di morire, indirizzò verso

il sublime prete, fiduciosa che egli potesse concederle protezione e guida.

La II scena del IV atto del « *Piccolo Santo* » con Ruggero Ruggeri.

A questa visione divampano i ricordi nel cuore del sacerdote. Egli quasi ritrova nei tratti

della fanciulla colei che accese il suo cuore di amore. Ma soffoca subito, o crede di soffocare, il nascere dell' antica passione che il sacrificio e l'esercizio del dovere hanno coperta di cenere, e indica alla fanciulla la chiesa. Nella chiesa egli esercita su di lei la sua opera di sacerdote, e nella chiesa lei finisce per essere tutta presa dal fascino profondo del misticismo impersonato dal prete.

Ma un giovane fratello di *don Fiorenzo*, *Giulio*, si innamora di *Annita*. Nell'America latina egli ha vissuto una gioventù allegra e dissipata nella quale ha sviluppato innate facoltà di seduzione. *Don Fiorenzo* intuisce che egli può sperimentare queste sue pericolose facoltà in danno della fanciulla, e, per allontanare dall' animo del fratello ogni sentimento peccaminoso, gli presenta la sua protetta quasi avvolta in un'aura sacra, narrandone la storia dolorosa. E allora quella che in *Giulio* era, in principio, sensuale cupidigia, si tramuta in onesta e ardente passione anche per l'aria di purezza che egli ormai respira, come tutti gli altri, intorno al « *Piccolo Santo* ». In altre parole, quella specie di irradiazione, che dalla personalità di *don Fiorenzo* si effonde, opera anche su *Giulio*,

che tuttavia è respinto dalla fanciulla, non tanto, probabilmente, perchè ella non senta già per lui un principio di amore, quanto perchè piace al suo spirito, imbevuto di misticismo sotto l' influenza personale del prete, di compiere questa rinunzia.

Dal canto suo *don Fiorenzo*, quando dalla ardente parola del fratello apprende quale sia l'amore di lui, è straziato da un tumulto di sentimenti. Egli, che vi si era opposto, si accusa di avere sequestrata l' anima di *Annita* nelle angustie del misticismo sottraendola ad ogni possibilità di essere felice. E grida alla fanciulla che l'ebbrezza che ella prova nel darsi alla religione non è che una deformazione dell' istinto di amare. « Questo è l' amore, Annita ! Datelo a chi vi ama sulla terra , voi che lo potete ! » E in queste parole audaci è, oltre tutto, il suo rimpianto di uomo oppresso dalle costrizioni sacerdotali. *Annita*, ancora una volta suggestionata dal prete, acconsente ; ma ama, ella, ora, di pieno amore *Giulio* ? Quello che noi vediamo è che il suo consenso è espresso in un diluvio di lagrime.

Dopo la cerimonia nuziale, (e le nozze sono drammatiche per qualche cosa di indicibile e di

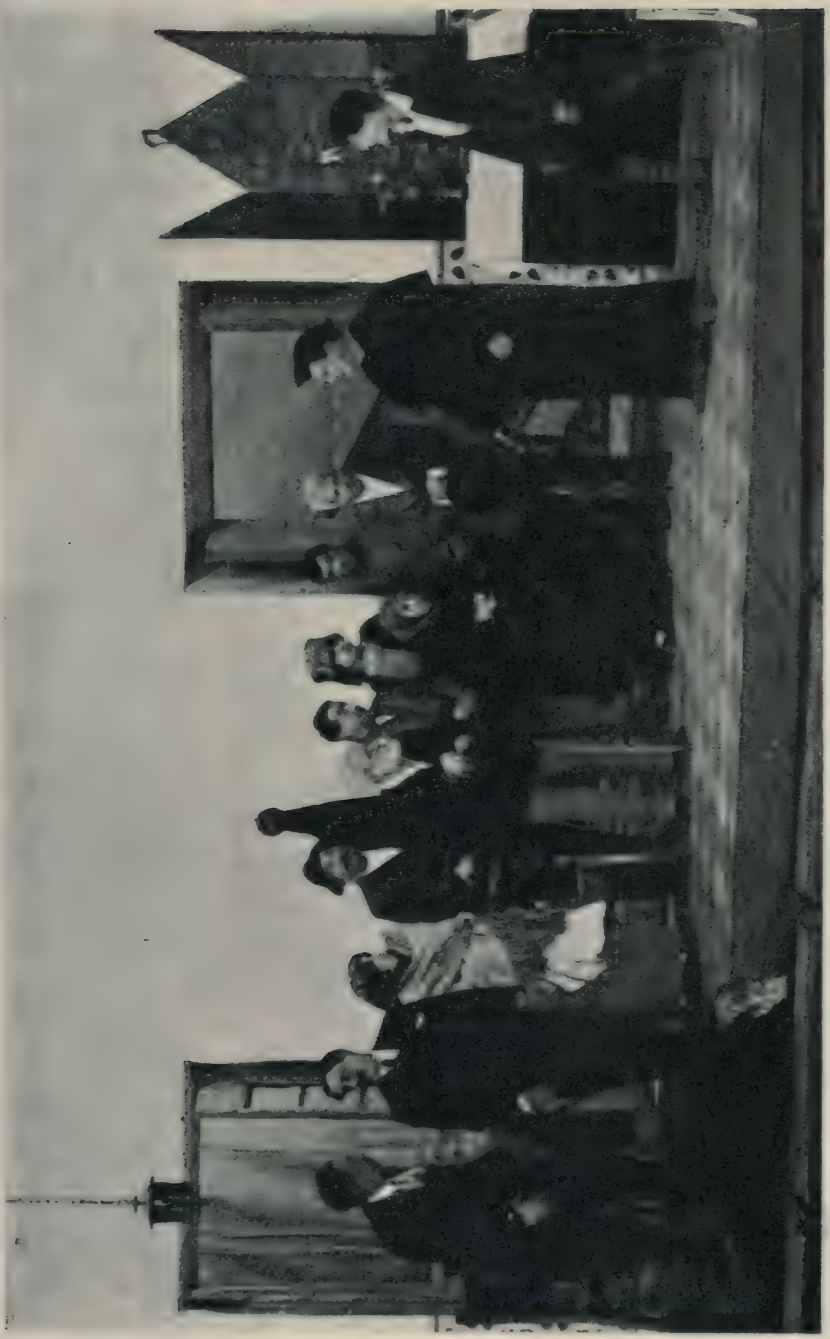
La scena della preghiera nel « *Piccolo Santo* ».

celato che è in fondo alla vita stessa della fanciulla e di *don Fiorenzo*) *Annita* torna a casa col marito. Le ragazze dei paesi vicini le recano fiori, le recitano versi, la festeggiano con le voci fresche e gaie della loro primavera. Ma, passando davanti alla porta di *don Fiorenzo*, *Annita* piomba di peso a terra. La portano dentro, nella stanzetta nuda del prete. Ella è come morta: il suo polso non batte, il suo petto non ha respiro. Allora *Giulio* invoca *Fiorenzo* perchè venga in suo aiuto. Egli ha considerato sempre con giocondo scetticismo le virtù taumaturgiche del fratello. Stretto, ora, tra le morse della di-

sperazione, invoca quasi delirando i poteri occulti del « Piccolo Santo ». E *don Fiorenzo* che spasima, che si angoscia, comprimendo e soffocando nel cuore un segreto terribile e indefinibile, si inginocchia e prega. Che cos' è questa sua preghiera? Per tutti è l' atto di concentrazione con cui il prete miracoloso può produrre il miracolo. Per lui è lo sforzo di avvicinarsi a Dio in un momento in cui egli sa di essere lontano da Dio, ed è lo sforzo di donare ancora una volta *Annita* a *Giulio*, proprio quando ella, morta o non morta, è certamente più sua che di *Giulio*.

Don Fiorenzo compie il miracolo: un miracolo che egli sa non essere un miracolo: ridona *Annita* a *Giulio*. Ella rivive ed è condotta dallo sposo nella casetta nuziale, dove in uno strano bivio si troveranno lo spirito e il corpo di lei. E il prete sente di non poter più vivere. La sua religione? La sua missione? Il suo necessario altruismo? Nulla di ciò sorregge più la sua vita. La tentazione del suicidio lo sfiora con un potente battito d'ala. Ma un altro sforzo, un altro sacrificio egli si impone. Respinge la tentazione e pazientemente... vivrà.

Dopo qualche mese i due sposi decidono di



FRANCISCO MORANO nel « *Piccolo Santo* » in Ispagna (Atto I).

partire. La loro vita non è più possibile accanto a *don Fiorenzo* la cui suggestione agisce ancora irresistibilmente su *Annita*. *Giulio* sente che ella non potrà mai essere sua finchè, a contrastargliene il possesso, sarà presente la forza involontaria di attrazione — apparentemente religiosa — del prete. Invano *don Fiorenzo* ha interrotto ogni rapporto col fratello e la cognata. Questa ha sempre delle estasi ascetiche e si dibatte tra l'amore di *Giulio*, pieno e ardente, e quel tempestoso e misterioso tendere verso di lei dello spirito di *don Fiorenzo*. Ma il marito, forte del suo diritto, porta via con sè la moglie, e siamo alla catastrofe. *Barbarello* che, nella sua incoscienza, ha sentito il cupo e turbinoso travaglio di *don Fiorenzo*, *Barbarello* che ha avuto il senso quasi fisico del dolore di *don Fiorenzo*, per una sua logica fatta di balzi dell'istinto, sa che quel dolore che il « Piccolo Santo » patisce gli è stato inflitto dal fratello. E una tragica idea di vendetta si insedia nella sua anima sconvolta. Egli attende sull'orlo di un precipizio *Giulio* che passa con la sposa, e lo precipita nel vuoto... Quando *don Fiorenzo*, raccapricciando per l'immane delitto, lo chiama assassino, egli balbetta: « Per te! Per te! » E

non prima di allora il prete intende tutta la verità di ciò che è accaduto dentro di sè, tutta la verità della sua tragedia, non espressa realmente sulla scena, ma pur rivelata a noi. E come la si sarebbe potuta esprimere realmente sulla scena se è una di quelle vicende umane che nella vita vera restano inespresse?

Tutto *Il Piccolo Santo* è così. Tutto *Il Piccolo Santo* è una fusione di tali vicende. E la loro natura ha determinato, nel magistero dell'arte, l'*inespressione espressiva*. Ciò che ho raccontato, e che oramai è stato compreso da migliaia e migliaia di persone, è venuto fuori dal dramma senza che sia nelle sue linee apparenti, nelle sue linee esteriori.

Ora io mi domando: questo *Piccolo Santo*, per quello che ne costituisce la trama, come io ve l'ho esposta e più per i mezzi artistici onde l'autore l'ha fatta penetrare nel nostro spirito, a quale altra precedente produzione di altro autore italiano o straniero si ricongiunge? A nessuna! Ne hanno dovuto convenire anche i più pedanti ricercatori di analogie, di filiazioni, di derivazioni. Non si può pertanto non riconoscere storicamente in quest'opera, come per il primo proclamò Renato Simoni, « un germe di rinnova-

mento ». E i frutti di questo germe si sono veduti da chiunque abbia considerato con serenità il nostro teatro dopo la comparsa del *Piccolo Santo.*

È giusto attribuire a questo « germe di rinnovamento » una influenza oltre i confini del nostro teatro ?... Io non oserei pronunziarmi, perchè il *Piccolo Santo* non è tra le cose del nostro autore che abbiano avuta una pronta diffusione all'estero. Tuttavia i cammini delle influenze di tal genere sono oscuri, imprecisabili. E, comunque, sta in fatti che talvolta, dando al Bracco il titolo di precursore, non si è escluso che egli potesse meritarlo per qualche influenza esercitata anche fuori d'Italia. Abbiamo già visto che Mac Clintock afferma questa influenza. E il nostro sereno Cesare Levi chiama precursore il Bracco nel suo studio sul teatro tedesco (Studii di Teatro, vol. I, pag. 266) dopo avere con garbo messo in rilievo una certa parentela tra Bracco e Arturo Schnitzler. Parentela casuale? Possibilissimo. Ma, con le fedi di nascita alla mano, senza dubbio successiva nei riguardi dello Schnitzler. E reclamava pel nostro autore un riconoscimento di priorità non soltanto nazionale Lucio d'Ambra nella *Nuova Antologia* (1 agosto 1922).

A proposito delle ispirazioni innovatrici dei *Compagnons de la Chimère*, egli scriveva: « Credo che sia veramente doveroso rivendicare all'Italia ed a Roberto Bracco la prima formula e, ciò che più conta, la prima opera insigne d'un movimento in cui sembrano, molti anni più tardi, orientarsi il maggior numero di volontà rinnovatrici del *teatro nuovo*. Critici italiani che si son fatti esegeti e divulgatori di questo giovane teatro europeo hanno escluso l'Italia da questo movimento o, tutt'al più, vi hanno incluso opere italiane più o meno significative in loro stesse, ma che con i criteri su esposti non hanno rapporti se non assai arbitrariamente costruiti dopo. L'opera italiana veramente significativa e precorritrice del movimento attuale è stata, invece, da quella critica volutamente o casualmente trascurata. È, quindi, più che opportuno, doveroso riconoscere a Roberto Bracco e al *Piccolo Santo* il grado e il luogo che loro appartengono e considerarli almeno come presentimento di quello che, tanti anni dopo, doveva continuarli in ciò che v'era in essi di più essenziale »..... « Sempre alla coda di tutti i movimenti letterari europei — romantici dopo il romanticismo, ferrariani dopo Dumas, veristi dopo il naturalismo, psicologici dopo

FRANCISCO MORANO
nel « *Piccolo Santo* » in Ispagna (Atto II).

Bourget, evangelici dopo i russi e idealisti dopo i norvegesi — vogliamo per una volta tanto rinunziare a l'inconsueto onore di avere, in casa nostra e per opera d'un nostro degno scrittore, precorso e intuito vari anni prima un movimento che oggi fa porre sui piedistalli di rapidi

monumenti già pronti i giovanissimi rinnovatori? Carità di patria ci consiglia di non regalare ad altri ciò che è nostro o fu nostro, poichè a noi, purtroppo, nessuno, sia arte, sia altro, regala mai nulla ».

Più tardi un critico francese, Maurice Muret (*Journal des Débats*, 5 gennaio 1923) occupandosi di Bracco commentava: « Lucio d'Ambra nota nel suo studio, nella *Nuova Antologia*, l'analogia del teatro bracchiano con il teatro come lo hanno compreso e realizzato i *Compagnons de la Chimère*, tra cui Serment, Amiel, Obey. Il documento nel quale Bracco ha enunciate le sue teorie, la prefazione del *Piccolo Santo*, ha preceduto, d'altronde, di otto anni il manifesto dei *Compagnons de la Chimère*. Forte di questa constatazione il D'Ambra reclama pel suo compatriota il titolo di precursore, di cui i poeti drammatici ed altri sono ghiotti. Noi, da parte nostra, non ci opponiamo a che Roberto Bracco si fregi di questa gloria ».

Il consentimento del rinomato critico francese — studioso soprattutto della letteratura drammatica internazionale — non manca d'importanza.

E passiamo al dramma de *I Pazzi* [1922]. Ripeto che esso va considerato insieme col *Piccolo*

Santo. Aggiungo che non fantasticamente l'autore ha affermato nel *preambolo* che quest'opera è, in certo modo, il compimento di altre sue opere. Noi crediamo di governare il nostro cervello e di indirizzarlo dove e come meglio ci piace, e non ci avvediamo, sovente, del lavoro che esso, una volta indirizzato su un determinato cammino, compie in piena autonomia. Noi, forse, un giorno, abbiamo mirato a un punto lontano e non ci siamo più accorti che ogni tappa del nostro pensiero era come un passo che a quel punto lontano, a cui mirammo e che forse dimenticammo, doveva condurci. Tale è il caso di Roberto Bracco e de *I Pazzi*, i quali non esisterebbero se non fossero esistite altre opere sue di cui la più prossima e la più analoga è *Il Piccolo Santo* e la più distante è quel *Trionfo* che fu il suo primo lavoro a contenuto ideologico e a base di dibattiti spirituali. Dalla tecnica del *Trionfo* alla tecnica de *I Pazzi* corre molto, ed è innegabile che bisogna aver letto *I Pazzi* per scoprire nel lavoro primigenio alcuni nei, cioè una certa tortuosità dello stile e un certo visibile ingombro di elementi scientifici. Scrivendo *I Pazzi*, l'autore, con una sapienza pari a quella con cui scrisse *Il Piccolo*

Santo, raggiungeva il massimo della semplicità possibile e sovrapponeva felicemente i valori estetici ai molti elementi scientifici indispensabili alla natura del dramma.

Gli elementi scientifici sono inseparabili dalle due interrogazioni che il dramma contiene:

— Dove finisce nell'animale uomo la saggezza, e dove comincia la follia?

— Quali sono nel nostro mondo i pazzi e quali i savii?

Queste due interrogazioni, per chi ne comprenda il largo significato, sono attinenti a una indagine quasi filosofica, ma non si possono distaccare dalla competenza dello scienziato, perchè è comunque necessario che la scienza, dal suo punto di vista, ci parli della follia e ci comunichi le sue ricerche. Ecco, quindi, l'intromissione degli elementi scientifici. E che il Bracco se ne sia bene impossessato ce l'hanno garantito alcuni eminenti psichiatri italiani. Il professore Alfredo d'Urso, tra gli altri, esaminò uno per uno i personaggi del dramma, con l'austerità con la quale avrebbe diagnosticato di soggetti sottoposti al suo giudizio clinico. E ci disse nettamente: « Questi personaggi appartengono tutti alla grande famiglia dei neuropatici origi-

nali nel senso più ampio della parola; e ciascuno, dietro la apparente lucidità di pensiero e normalità di condotta abituale, nasconde le anomalie costituzionali del suo spirito, difetti, lacune, ossessioni, germi deliranti in gradi vari e nelle più varie sfumature ». (*Il Mattino*, 9 luglio 1922). E l'insigne frenologo Leonardo Bianchi, congratulandosi col Bracco in una lettera pubblicata nel *Giornale d'Italia*, constatava l'esattezza delle osservazioni scientifiche contenute nei *Pazzi* e aggiungeva: « Mi sono compiaciuto molto leggendovi, perchè non nel manicomio avete studiata la follia dei vostri soggetti, ma nella vita. I pazzi ricoverati nel manicomio rappresentano l'ultima fase della malattia, la quale determina il processo della eliminazione sociale. Gli enzimi, i germi della malattia, sono *in noi*, in mezzo a noi, nella famiglia, nella cantina, nella scuola, nelle esaltazioni della vita, nelle credenze, nei fanatismi, nelle costumanze, da per tutto, come voi avete osservato ».

La certezza che gli elementi scientifici siano stati poi, nel dramma, superati dagli elementi estetici, diventandone però l' essenza e, al tempo stesso, quasi dilatandosi nella finzione artistica, noi la troviamo nell'entusiasmo di un altro in-

signe frenologo, il prof. G. Antonini, direttore del Manicomio di Mombello, il quale, dopo di aver letto *I Pazzi* parlò con l'esaltazione di un esteta e con la evidente soddisfazione di riscontrare in una manifestazione estetica le sue verità scientifiche. Mi sembra interessantissimo ciò che egli scrisse al valoroso scrittore lombardo Piero Ottolini che gli aveva segnalata l'opera del Bracco:

« Ho letto il dramma con l'entusiasmo d'una scoperta deliziosa: la scoperta di un artista che sa sintetizzare nel dialogo tutta una biblioteca psichiatrica, che, son certo, è roba sconosciuta ed affatto inutile pel Bracco. L'intuito dell'artista vero, grande, che conosce e comprende, non ha bisogno della didascalia seccante e prolissa degli scienziati. Legge e impara in un gran libro aperto, le cui pagine gli si affacciano giorno per giorno, e vien penetrato nella sua iperattività percettiva dal progresso che, anche in ordine ad una scienza specializzata come la psico-patologia, gli si è formato d'intorno nell'ambiente. Non vi è una sola frase, un solo concetto che abbia urtata la mia convinzione di alienista e di psicologo. Tutto vero, tutto logico, sano, umanamente esatto. A farne una recensione, risalendo alle fonti, c'è da scrivere un trattato. C'è in me

l'entusiasmo e l'ammirazione per il colosso psicologico che ci investe della sua potenza intuitiva per cui mai una parola, una mossa, una battuta è fuori posto; mai si sente rotta la continuità logica del pensiero delle creature umane che vi si agitano, che vivono, piangono, soffrono. Insomma è un'opera d'arte grande. Ed è forse la prima volta che attraverso la letteratura non vi sia da vergognarsi di essere un modesto numero fra gli alienisti. Bracco ha vendicate tutte le tradizionali scempiaggini che romanzieri e letterati e drammaturghi hanno dette sul conto nostro ».

L'entusiamo di questo scienziato ci introduce nel cuore del dramma. Bisogna ricordare le domande su cui esso si impernia: — Dove finisce nell'animale uomo la saggezza e dove comincia la follia? — Quali sono i pazzi e quali sono i savii? Ebbene, lo scienziato, a tal proposito, continuava: « Alle domande che si è rivolte l'autore non vi è risposta. E non potrà esservi finchè del pazzo non faremo un giudizio di relatività ai fini sociali. Il pazzo d'oggi è il santo di domani: il pazzo della... Galleria Vittorio Emanuele è l'uomo normale dell'isola deserta. L'uomo sano di mente è l'uomo mediocre. Salvarsi dalla pazzia

vuol dire avere il coraggio di condannarsi alla mediocrità sciatta, facilona, guadagnarsi il pane quotidiano, accettare tutti i pregiudizii e gli errori della contemporaneità ».

Proprio così. Il dramma del Bracco consiste appunto nella oggettiva esemplificazione umana delle due domande senza possibilità di risposta. Rispetto all'atmosfera sociale in cui si muovono e di cui vivono le figure de *I Pazzi*, esse non sono definibili nè come savii nè come pazzi, e nel loro stesso pensiero, nelle loro stesse azioni, relativamente alla vita comune — come ben giudica il professore Antonini, — esse possono ritenersi, e sono difatti, a un tempo « savii » e « pazzi ». Calogero di Mino, nell' *Ora* di Palermo, (ottobre 1922) scolpiva questa contemporaneità: « I personaggi del Bracco agiscono da savii o da pazzi a seconda d'un determinato punto di vista ». E a chi avesse lamentato che per questo stato di fatto il problema dei limiti tra la saggezza e la follia rimaneva insoluto, egli, in nome dell' arte, assennatamente osservava: « Chiedere la soluzione del problema significa voler circoscrivere la libertà dell'artista, obbligandolo a sostenere una tesi e deformare la *umanità* delle sue creature: cosa che inceppa

le ali della creazione e porta alla formazione di un carattere di artifizio, come qualche volta accadde a Ibsen, e che determina il fallimento dell'opera d'arte o la negazione della tesi sostenuta come vedemmo spesso nel povero Butti. *I Pazzi*, adunque, non risolvono un problema, non vanno in cerca di una verità filosofica, appunto perchè sono una verità artistica, una compiuta realtà di bellezza ».

Dunque, nei personaggi di questo dramma, non forgiati a bella posta per servire a una tesi, ma tratti per finalità artistica dalla verità umana, sono saggezza e follia. E dal passaggio dall'una all'altra o dall'unione dell'una e dell'altra scaturiscono le loro vicende, le loro passioni, le loro sofferenze, le loro catastrofi.

Questi « pazzi » del Bracco sono insomma delle complicate creature che, anelando, consapevoli o inconsapevoli, alla loro elevazione e tendendo l'arco del proprio spirito alla liberazione delle interiori angosce fino a spezzarlo, sempre più affondano nello smarrimento e nel dolore.

Come si vede è un terribile intrigo psicologico che non parrebbe conciliabile con la forma scenica. Intrighi psicologici affini, nell'arte in genere e nel teatro in ispecie, se ne riscontrano.

Ed è ovvio ricordare, per lo meno, il caso di *Amleto*. Ma son sempre casi individuali. Invece, Bracco ha generalizzato fino a limiti volutamente incerti e, attenendoci alle osservazioni dei d'Urso, dei Bianchi, degli Antonini, non ha generalizzato a capriccio. Intanto il fatto è che per la forma teatrale ci ha presentato in una limpidità che ci deve sembrare meravigliosa il terribile intrigo che coinvolge tante persone diverse. E qui più che mai mi traggo da parte, poichè di tale limpidità molto meglio darò idea con la narrazione da altri fatta della trama del dramma, che non con quella che potrei tentarne io, nella quale si avrebbe ragione di sospettare lo sforzo di dimostrare esatto ciò che ho enunciato. E, a maggior rilievo della limpidità, scelgo la narrazione breve e lineare di Renato Simoni:

« Un savio che in fondo è un pazzo è l'alienista Francesco Floriani. Lo vediamo attorniato da pazzi bollati e patentati. Egli ha fondato una piccola casa di salute, dove si curano le psicopatie femminili. Il professore, per guarire le sue povere pazze, segue il metodo che un personaggio del dramma chiama idealistico. Egli cura sopra tutto le anime loro, le sottopone a una « dolce disciplina che avvia alla

bontà... alla gioia del benessere fornito dalla virtù ». Questo uomo di scienza e di carità, più di carità che di scienza, ama sua moglie, Agnese, d'un amore ardentissimo : e n' è geloso. Ma la sua gelosia, che non ha ragioni fondate, si fa ogni giorno più torbida e tortuosa. La sua ansia di possesso totale lo spinge a sospettare che Agnese abbia pensieri che non appartengano a lui : colpe mentali delle quali dovrebbe raggiungere ad ogni costo la certezza. Diventa il torturatore della donna che adora. La supplica di confessare il peccato di pensiero che la sventurata signora non ha commesso. Quando volge l'attenzione e le cure alle sue inferme, ecco, egli è tutto pietà, indulgenza, comprensione : ma quando rientra nel cerchio della sua vita domestica, la sua cupa follia lo riprende : finchè, un giorno, Agnese, logorata da quei sospetti, dallo spettacolo stesso del male che fa a sè stesso l'uomo che ella ama con assoluta purezza, chiede al marito libertà d'andare a vivere mestamente e poveramente sola.

« Francesco ha un bizzarro amico, Ulrico Nargutta, che si chiama da sè ex-pazzo, perchè, dopo aver sofferto le pene che dà l' urto dell'ideale col reale, ha abolito tutti « gli accidenti

della vita morale, da cui provengono le nostre inquietudini, le nostre incontentabilità, le nostre sofferenze ». Si è buttato a vivere senza più « nessuna delle curiosità e delle esigenze che aveva quand'era un animale superiore ». La sua esistenza è divenuta esclusivamente fisica. Ha ucciso lo spirito ; e prospera gaio e spensierato. Egli che, un tempo, fu in cura di Francesco, ora che Francesco è solo, si mette a fargli da medico. E ironicamente contrappone al metodo idealistico del professore il suo proprio metodo. Per guarirlo dal mal d' amore lo conduce da Sonia, una piccola mercenaria russa, abbrutita dall'alcool e dalla servilità dei suoi vizi. Questa Sonia è, per dichiarazione di Ulrico, una allegra e leggera abitudine della sua vita : vedremo più tardi che, invece, è un' abitudine terribile che non interessa solo i suoi sensi, ma tutta la sua chiusa e rinnegata potenza d'amore.

« Francesco non vede in Sonia la bella femmina che si offre, ma una malata che bisogna guarire. Dove la creatura di tutti crede di trovare un compagno di crapula, scopre invece un apostolo mite e austero. In fondo alla coscienza della donna perduta, una velata malinconia si desta, un che di fresco, di ingenuo, di

servile. E senza ben sapere quello ch' ella fa, spinta da una speranza oscura, sparisce d' improvviso dalla casa ontosa dove abita, e si rifugia nell'ospizio di Francesco.

« Ulrico, che non sa nulla, la cerca, l'attende, sempre più desolato: e passa ore ed ore tra gli oggetti che serbano il profumo di lei. Non può vivere senza Sonia: è un malato, è un pazzo anche lui: e corre da Francesco a chiedere aiuto morale. Nella casa di Francesco trova la fuggitiva. Sonia ha imparato ad aver paura del suo passato. Vive in una specie di estasi mistica, portata dalla infantilità del suo spirito a identificare la sua salvazione col suo salvatore, il bene al quale ora aspira col benefattore. Di tutto questo ha un sentimento impreciso, che si chiarisce quando Ulrico, accusando Francesco di tener Sonia prigioniera, d' averla strappata alla sua vita naturale, « al suo nulla, alla sua pace, alla sua indipendenza, al suo destino » ottiene di poter parlare con lei. Sonia sorride all' amico. La presenza di Ulrico le ricorda le tristi abitudini d' un tempo: esse, per le calde appassionate evocazioni dell' amico, ripigliano i lucenti colori della realtà viva. Sorge in lei la curiosità di rivedere i luoghi dei suoi giorni

dissipati. Ma quando sta per uscire con Ulrico sente che non può, che c'è in lei — o fuori di lei — un divieto insuperabile. La riprende, allora, quella grande e dolce stupefazione, nella quale, da quando si è redenta, vive come in un sogno. Invano Ulrico la supplica e le offre, non più l'amore vizioso di prima, ma un nuovo candido amore fraterno, una casa, la tenerezza più rispettosa e sollecita. Sonia non vuole uscir dall' ospizio : nemmeno quando Francesco le dice che è guarita e può andare. La spiegazione di tutto questo è chiara — grida Ulrico — : in lei è sorta un'anima, e quell'anima è tutta di Francesco. Il povero innamorato piange di gelosia tra le braccia dell' amico, che sa bene quale male atroce sia la gelosia. Ora il dramma tende verso la conclusione, complesso e denso, con tutti i suoi elementi in azione. I pazzi ora si contrappongono ai savi, perchè i savi, nell' angoscia che li sconvolge, lasciano emergere il fondo torbido delle loro passioni. Agnese torna, perchè s' è accorta d' esser madre. Sente che il suo posto è nella casa del marito. Ma, nella solitudine, l' inquietudine folle di Francesco le si è appigliata. Ella s'è osservata con gli stessi occhi sospettosi, indagatori, accusatori, con i

quali Francesco la guardava ; s'è ricordata che un amico di Francesco l'ha amata in segreto, e s'è ucciso per lei. Ella sola sa le ragioni di questa tragedia ; ed ora s'avvede che, per quella morte, soffrì più di quanto poteva comportare la sua fedeltà a Francesco. Torna al marito, decisa a confessare questa colpa. Trova, sulla soglia di casa sua, Sonia che riconosce in lei la moglie dell'uomo che incosciamente ama. Nella donna perduta avviene un miracolo. Ella ha imparato la bontà, e la bontà ha il sopravvento sull'istinto. Sonia soffoca il potente tumulto dei suoi sentimenti, e si lascia tutta prendere dall'ansia di far qualche cosa per riunire a Francesco la donna che lo fa spasimare di orgoglioso amore. Questo movimento è l'unico veramente disinteressato, generosamente volontario di tutto il dramma: e nasce in una demente. Francesco, invece, udita la confessione della moglie, non è capace di quella grande indulgenza con la quale considera le infermità dello spirito: sente che di quel morto sarà sempre geloso ; che il suo focolare domestico sarà cupo ed arido, perchè il legame delle anime è spezzato. Anche sente che quell' amore di Sonia, rivelatogli da Ulrico, lo turba. Sonia, che ha acquistata una dolorosa

sensibilità delle cose più delicate, ora che s' illude — e ne trema, povera anima ! — di saper Francesco incamminato verso la pace e la gioia, chiede di andarsene. Egli a vederla ebbra di sacrifizio, ma insieme languida di dolcezza e di tristezza, così vicina e quasi protesa verso di lui nel gesto del commiato, sta per sfiorare con le labbra quel viso pallido e innamorato : ma poi si riprende, disperatamente accogliendo il muto consiglio ch' ella gli ha dato, accettando la necessità che ella gli ha mostrata, di riattaccarsi all'unica donna che deve amare, che ha il diritto d'amare. Ulrico, che ha spiato Sonia e al quale essa si offre, si uccide.

« Ma non è con un secco riassunto che si può dare un' idea di questo dramma. Il racconto è costretto a render concreto tutto quello che è sfumatura, baleno di luce e carezza d'ombra. L'arte di Roberto Bracco è stata solo nel « *Piccolo Santo* » capace di creare, come qui, figure umane per le quali la parola è l'estrema risonanza di grandi oscure voci interiori. »

La narrazione del Simoni, semplice e chiarissima, si conchiude riferendosi a ciò che nel dramma è sfumatura e baleno di luce e carezza di ombra ; a ciò che nelle linee esteriori del

dramma non è espresso e che il narratore ha sentito e concretizzato. Orbene la concretizzazione, se è stata possibile con tanta chiarezza, senza lacune e senza salti, attesta della limpidità dei risultati ai quali può giungere la bracchiana « inespressione espressiva » e della possibilità che il « terribile intrigo psicologico » si conciliasse con la forma scenica alla quale pareva refrattario. Inoltre, il richiamo fatto dal Simoni del *Piccolo Santo* ci conforta di aver connessa questa opera a *I Pazzi*, nell'ambito dell'« inespressione espressiva », poichè egli avverte che nel *Piccolo Santo* come ne *I Pazzi* la parola non è che l'estrema risonanza *di grandi e oscure voci interiori.*

Ma non è tutta qui l'affinità che unisce queste due opere. Altri segni di affinità, altri elementi di filiazione ci è facile osservare. Nella suggestione irresistibile che il *Dottor Floriani* esercita su *Sonia* c'è un po' la suggestione che *don Fiorenzo* esercita su *Annita*, e l'elemento mistico che è in questa non manca del tutto nell'altra, perchè il *Dottor Floriani* per *Sonia* agisce quasi misticamente. Oltre di che in *Sonia* c'è un po' di *Annita* e un po' di quel *Barbarello* nel cui ebetismo entra trionfante il sentimento della rico-

noscenza. *Don Fiorenzo* ama *Annita* senza averne coscienza, e il *Dottor Floriani*, senza averne coscienza, finisce coll' amare *Sonia*, e tutti e due subiscono fatalmente le conseguenze, il contraccolpo della suggestione che esercitano. E *Ulrico Nargutta,* che nel terzo e nel quarto atto de *I Pazzi* contende invano al *Dottor Floriani* il possesso, non voluto, dell'anima di *Sonia*, ha, in quei due atti, un significato analogo a quello di *Giulio* che, nel *Piccolo Santo*, contende invano a *don Fiorenzo* il possesso, non voluto, dell'anima di *Annita*.

E quali sono le altre opere precedenti a *I Pazzi* dalle quali è sembrato all'autore e a noi che quest'opera provenga sia pure parzialmente? Egli non le indica. Ma alcune di esse noi crediamo di poterle riconoscere. Nel dramma dei *Fantasmi* v'è il caso di una gelosia di marito la quale è certamente della medesima natura di quella con cui s'inizia il dramma de *I Pazzi*. *Raimondo Artunni* in *Fantasmi* e il *Dottor Floriani* sono due gelosi che per essere divorati dalla gelosia non hanno bisogno, come *Otello*, di sospettare l'infedeltà della moglie. In *Fantasmi* il geloso, a furia di gelosia, crea il rivale in un uomo vivo. Ne *I Pazzi* il geloso, a furia

di gelosia, crea il rivale in un uomo morto, cioè in *Paolo Gemmi* che si è ucciso perchè non amato dalla moglie del *Dottor Floriani* e la cui ombra, poi, ne turba il cuore. Perciò una parte del dramma de *I Pazzi* si potrebbe proprio intitolare *Fantasmi*. Ma continuiamo. È pazzo ed è savio il *Dottor Floriani* come lo è *Raimondo Artunni*. Tutti e due ragionano esattamente in uno spasimo che è una follia. Nella *Piccola Fonte* il connubio della follia e della saggezza è in *Teresa*. E non vi paia strano ciò che asserisco: la pazzia di *Teresa* è completa, sì, è proprio pazzia da manicomio; eppure tutte le azioni di lei seguono una logica serrata e la stessa pazzia ha come una finalità che solo la saggezza può suggerire. Quella pazzia fa distaccare *Teresa* dal marito ingrato e disprezzatore, affinchè egli ne senta la mancanza, e ottiene che egli si salvi dal disonore che la propria ingratitudine gli ha preparato. E ottiene anche di più: cioè che egli ritorni a lei.

Ho già rilevato che *Il Trionfo* è, relativamente a *I Pazzi*, il lavoro primigenio. Difatti, tutto il dramma *Il Trionfo* è pieno dell'attrito e della lotta tra la materia e lo spirito, tra il corpo e l'anima. Questo attrito e questa lotta

avvengono nel personaggio di *Sonia Zarowska* e più disperatamente in quello di *Ulrico Nargutta* che crede d'aver conquistata la felicità illudendosi di aver soppresso lo spirito e che poi si accorge di non poter vivere materialmente e di desiderare il possesso dell'anima di *Sonia*. Ugo Falena, nella conferenza che tenne a Roma su *I Pazzi*, fu il primo a notarvi l'urto tra la materia e lo spirito. Ma nel *Trionfo* la preparazione a *I Pazzi*, oltre che per questo urto, è visibilissima per il tipo di *Lucio Saffi*. In lui c'è già addirittura il tema: « dove finisce la saggezza? dove comincia la follia? », con la relativa insolubilità conturbante. E non è il caso di *Teresa* della *Piccola Fonte* in cui il connubio tra la saggezza e la follia sa di prodigio. *Lucio Saffi* è savio ed è pazzo senza che abbia nulla di prodigioso. C'è una vera saviezza umana nel ragionamento per cui egli teme l'amore materiale vedendone la fine inevitabile. E nella conseguenza logicissima di volere amare solo spiritualmente..... c'è la follia. In fondo, *Lucio Saffi* è un *Ulrico Nargutta* a rovescio e in tutti e due sono insediate, in eguali condizioni e con eguale importanza, la saggezza e la follia.

Esaurito l'esame delle complicazioni, delle semplificazioni e dei riferimenti de *I Pazzi*, è tempo di chiamare a raccolta la critica per rivederne il contegno rispetto all'idea del « teatro senza teatro » in nome della quale l'autore lanciò il suo dramma. Ma devo aprire una parentesi.

I Pazzi apparvero in un periodo artistico di grande confusione e di grande irrequietezza, in cui tendenze bizzarre e aspirazioni prepotenti inducevano, talvolta, coloro che ardentemente le sostenevano a muovere in guerra perfino contro i maggiori e più saldi altari dell'arte. Opportunamente il vivido scrittore toscano Ettore Allodoli paragonò questo periodo a quello in cui infierirono a Venezia accanite polemiche pro e contro Carlo Goldoni ([1]). Di tali periodi turbolenti, dei quali la storia registra non pochi esempi, sono, in generale, origine correnti di ambizioni impazienti, come ai tempi di Goldoni, o scombussolanti avvenimenti sociali come ai tempi nostri. Quando è tornata la calma si è constatato che gli alti valori dell'arte, consacrati da precedenti generazioni, erano rimasti incrollabili. Si capisce che la critica che io mi accingo ad interrogare

---

([1]) *Giornale di Sicilia*, 4 agosto 1922.

è quella che, anche se prendeva parte alle battaglie determinate dalla irrequietezza e dalla confusione, si serbava obbiettiva e serena e preparava appunto il ritorno della calma.

A coloro che si occuperanno di abbracciare in più vasto quadro la vita teatrale contemporanea spetta di esaminare ed illustrare quanto di meglio è stato prodotto nel teatro in questo periodo comunque interessantissimo per le molte opere di Luigi Pirandello e per quelle di Luigi Chiarelli, di cui *La Maschera e il Volto* aprì, se non sbaglio, la marcia della nuova schiera, e di Fausto Maria Martini, Rosso di San Secondo, Carlo Veneziani, Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli, ecc. Per conto mio chiudo la parentesi, determinata da una scrupolosità di cronista, e corro verso la buona compagnia lasciata in attesa appena dopo averla radunata. Mi trovo tra vecchie conoscenze sempre disposte a essere sfruttate da me e tra nuove conoscenze che di nuovi nomi autorevoli arricchiranno il mio libro. Rispetto all'idea del « teatro senza teatro » alcune di queste conoscenze vecchie e nuove si mostrano addirittura noncuranti, ritenendola evidentemente superata; altre, stimolate dall'autore, la discutono, associandone la discussione, adesiva

o contraria, alle conclusioni critiche sull'opera stessa. Ho davanti molta carta stampata. Bisogna che mi limiti a spigolare. E, via via, commenteremo.

Comincio con Sibilla Aleramo, una scrittrice che ha fama di avanguardista: « Tra tanto decadere del gusto del nostro teatro, tra tanto deplorevole andazzo di produzione e di pubblico, per cui ogni giorno più si impiccolisce e si contamina il senso dell'Arte e della Poesia, bisogna chiedere a gran voce che lavori come questo del Bracco vedano i fuochi della ribalta. Ed essi hanno il dovere di non sottrarsi, essi aristocratici, senza macchia e senza paura! Intende Roberto Bracco? Il suo nome illustre deve essere segnacolo di rinascita, dare ai nostri poveri capocomici vaganti per la Penisola un po' di quel coraggio che han perduto per dimostrare l'inanità delle attuali prevenzioni verso tutto ciò che non è plateale o che non è di moda, ma l'alto suggello della passione e della bellezza ».

Il desiderio della scrittrice avanguardista di veder rappresentati *I Pazzi* potrebbe essere interpretato come una manifestazione di emancipazione dalle esigenze della ribalta; ma Eugenio Checchi, che fu sempre rispettoso di queste esi-

genze e che in altri tempi era stato avversario del Bracco in nome della tradizione teatrale, è dello stesso parere di Sibilla Aleramo: « Io credo che, per il bene del nostro teatro, accadrà a *I Pazzi* quello che avvenne al *Piccolo Santo*: che portato sulla scena, quasi riluttante l'autore, vi ottenne e vi ottiene segnalati trionfi. »

Cesare Levi è entusiasta de *I Pazzi* come schietta opera di teatro: « Strana opera questa di Bracco, la quale, pur avendo a comune con quasi tutte le sue precedenti tanti delicati motivi, se ne distacca per una più possente originalità ». Ma con la parola *originalità* il Levi non si avvicina, come potrebbe parere, alla fisima dell'autore. Egli ha francamente premesso: « Io non credo che un'opera drammatica si possa non destinare al teatro ».

Il giovane critico Vincenzo Tieri, a dispetto dell'autore, sembra che addirittura si prepari ad assistere alla prima rappresentazione: « Per questo soffio di sana idealità che anima il dramma dal principio alla fine e per la cura sagace che l'artista vi ha visibilmente profusa nella gioia e nella tortura della creazione, noi salutiamo cordialmente il ritorno di Roberto Bracco al teatro, come quello di un uomo che moltissimo ha dato

e molto poco ha ottenuto in questa ingrata epoca di falsi idoli, di mercanti e di coccodrilli. Qualunque sia il giudizio che, attraverso un esame completo e coscenzioso, noi stessi potremo dare, in un domani che ci auguriamo vicinissimo, dell'opera compiutamente realizzata, siamo convinti che essa è una delle più significative opere dei nostri tempi e certo la più significativa tra quelle che l'Europa deve a Roberto Bracco ».

Considerazioni più generiche le quali potrebbero far pensare a un « teatro senza teatro » che fosse un teatro di transizione, sono quelle di Cesare Giulio Viola: « Si deve riconoscere a questo scrittore che per lo meno rappresenta il ponte tra il vecchio e il nuovo, tra quello che è e ciò che ancora è semplice aspirazione ».

Parla invece decisivamente di teatralità, dopo una coscenziosa analisi del dramma, il siciliano Ignazio Garra-Formica, un'altra simpatica nuova conoscenza: « *I Pazzi* costituiscono, nella attività teatrale di Roberto Bracco, il culmine della sua esperienza di artista e di uomo, racchiudono la somma di tutti i palpiti della sua dolorante anima, sono la sintesi superba e affascinante di tutta una serie di tragedie che lo scrittore, con l'amaro e con la tristezza, ha creato per l'arte e per i popoli ».

Anche la elegante scrittrice che si è accreditata con lo pseudonimo di *Donna Paola* si rifiuta di accogliere le intenzioni del Bracco. E dopo aver detto ch'egli « della letteratura drammatica contemporanea è, per quasi unanime giudizio, il maggiore esponente », afferma senz'altro: « Presto *I Pazzi* saranno rappresentati. Se il teatro non è diventato davvero, e tutto, *una gabbia d'armeggioni*, di qua e di là dalla ribalta, sarà certo un grande successo ». E Ugo Falena, il propagandista conferenziere, s'indugia precisamente a lodarne le qualità teatrali: « Concisione severa di parola. Disprezzo di fronzoli e di orpellature. Taglio di scena magistrale. Ogni scena, chiusa nella morsa di una dialettica serrata e rude. » Le qualità teatrali non sono meno lodate da Filippo Sùrico e da Lucio d'Ambra che pur fanno restrizioni sul contenuto. « Si assommano in questi quattro atti — dice il Sùrico — tutti i pregi del dialogo, di sapiente taglio di scene, di spontaneità, di bellezza di immagini che sono nell'arte di Roberto Bracco ». E Lucio d'Ambra trova ne *I Pazzi* la medesina *maestria scenica* che condusse al trionfo teatrale il *Piccolo Santo.*

Emerge tra coloro che hanno contestato a *I*

Pazzi le possibili caratteristiche di un « teatro senza teatro » il più caloroso e convinto adoratore di quest'opera: Renato Simoni. Prima di inneggiare ad essa, il Simoni si scaglia contro il sogno, contro l'idea fissa dell'autore. Udite qualche brano del suo brillante esordio: « Questo teatro senza teatro deve pure essere tenuto lontano dalla scena da qualche alta e ragionevole necessità. O non vorrà aderire a quel tanto di vita che alla ribalta si può rappresentare: o lo supererà e non potrà, senza pericolo d'essere atterrato o frainteso, dare alla verità generale che si sforza di esprimere personificazioni troppo precise e realistiche. *I Pazzi*, il dramma in 4 atti che Roberto Bracco stampa perchè resti libro, è proprio un saggio di teatro senza teatro? Io non vedo in che cosa differisca, per ricchezza di umanità e per pienezza d'attuazione, dalle opere pensate e scritte per la scena: intendo la scena nobile. Il teatro senza teatro è, diciamolo francamente, un teatro che è.... un'altra cosa: non so se maggiore o minore, più profonda e più libera, o più oscura e indisciplinata. Ma so che a forza di maledire la così detta tecnica teatrale, si riduce il teatro a qualche cosa di simile a una sala d'albergo di paese, buona per tutti gli usi.... Ma Roberto Bracco

veramente un autore drammatico e di magnica razza. Per quanto, con quella tristezza deliata che gli è propria, egli tenti di appartarsi, er quanto dichiari che *I Pazzi* sono « teatro enza teatro », io non gli credo. *I Pazzi* mi semrano, anzi, un saggio di teatro artistico per il *eatro* e me ne compiaccio, ché da troppo tempo iviamo nel regno dell'approssimativo ».

Ugualmente risoluto è Mario Ferrigni, uno dei ıostri critici più limpidi che ha ereditato dal adre, dal grande Yorick, Pietro Ferrigni, l'istinto li profondo conoscitore dell'arte scenica. Egli si sprime così: « È filosofia? frenologia?.... Dopo 'esperimento del *Piccolo Santo* non è più lecito li dubitare che ciò sia semplicemente teatro: cioè arte, qualunque sia la proporzione nella quale ntrano a comporla gli elementi filosofici e quelli scientifici. Ma per quanto questi siano accuratamente calcolati e talora lasciati accortamente in una indeterminatezza prudente, essi non hanno nell'opera d'arte nè una importanza propria ed autonoma — che ne sconquasserebbe l'organismo — nè un valore soverchiante la pura e grandiosa essenza artistica ».

Ma non è certo da trascurare l'altra campana. Silvio Benco fonda il suo elogio proprio sulla le-

gittimità delle intenzioni del Bracco: « Gli scrittori più grandi che si servirono della forma drammatica non ebbero in mente la scena e non si contennero nelle sue proporzioni e nelle sue possibilità. Avete mai udito recitare il *Faust?* È una profanazione. E Shakespeare? Se ne fanno delle riduzioni ad uso del pubblico. E Ibsen? È tagliato, scarnificato, sacrificato: e non giunse mai alla impressione enorme che produce alla lettura. Roberto Bracco era tormentato già da questi pensieri quando scrisse *Il Piccolo Santo*... ecc. ecc. ». E l'autorità di Domenico Lanza è anche più esplicita: « Sono perfettamente d'accordo con le intenzioni di Roberto Bracco (*teatro... senza teatro*). Sono e desidero rimanere il più convinto anarchico di fronte a ogni dogma o forma o tecnica convenzionale di teatro. Il teatro non è soltanto entro i confini e le strade e le rotaie e le guide ben segnate, delimitate, disciplinate in quel *corpus juris* drammatico che è come il *vade-mecum* dei pigri, dei timorati, dei miopi, di quelli che traducono l'arte in una industria redditizia. È qualche cosa di più largo, di più sconfinato ».

E pare che non troppo lontani dal Benco e dal Lanza tendano a confortare le intenzioni del

nostro autore tanto Giovanni Bellezza con la sua matura esperienza di critico, quanto Saverio Fino con la sua larga sensibilità estetica. Il Bellezza esclama: « Nel profondo disordine delle passioni, Roberto Bracco fissa le più tristi e le più strazianti verità della vita. Epperò il suo nuovo dramma è d'una concezione così vasta e intensa che va oltre la cerchia e le misure della scena ». E per Saverio Fino si moltiplica la visione del dramma, poichè egli ne ha l' impressione dei molteplici « disegni con i quali i grandi pittori preparano le cose, le verità, la vita dei loro quadri ». Sicchè alla sua impressione la concretezza della figurazione teatrale è estranea.

Tra le due campane opposte, la voce di Maurice Muret comincia col fare eco alla seconda, ma conclude facendo eco alla prima. Stacco alcuni brani del citato articolo del *Journal des Débats*: « *I Pazzi* sono, evidentemente, un lavoro meglio appropriato alla lettura che alla rappresentazione. Anzitutto esso esige una riflessione, un'attenzione che non è ragionevole chiedere agli spettatori. È un'opera difficile, la più difficile scritta fino ad oggi dal drammaturgo napoletano ». — « Poeta amico dei crepuscoli e dedito a cogliere le ombre delle cose, Bracco ha

trovato un tema (*quali sono i pazzi? quali sono i savi?*) ammirevolmente adatto al suo genio ». « Si può assegnare al teatro un compito diverso da quello che ad esso assegna Bracco. Alla sua estetica della suggestione si può preferire l'estetica tradizionale del teatro che scorge, al contrario, nell'arte drammatica, la più realistica, la più precisa, la più immediata e la meno simbolica delle forme di arte. Tuttavia questo dramma, tale qual è, impone il rispetto. Attesta d'uno sforzo possente e d' uno sforzo riuscito. Esso onora l' autore e *onorerà la scena italiana il giorno in cui sarà rappresentato* ».

L'apparente contraddizione del Muret ci avvicina a quel che vi è di consapevole o di non dichiarato nelle intenzioni del buon sognatore del « teatro senza teatro ». Egli ha scritto pel teatro sempre più prescindendo dai cimenti della ribalta, dalla visione della platea. Egli ha sempre meno interrogato il pubblico teatrale prima di accingersi al lavoro creativo. Dal palcoscenico è stato sempre più ossessionato e sempre meno attratto, e neppure all'inizio della sua carriera di commediografo aveva la fregola della rappresentazione. Così accadde che il suo primo dramma di larghe linee: — *Una Donna* — corresse il rischio di non

comparire mai alla ribalta se non ve lo avesse portato, dopo quattro anni di quarantena, quella congiuretta di amici alla quale ho, a suo tempo, accennato; così è accaduto del dramma *I Pazzi* venuto alla luce dopo una quasi altrettanto lunga quarantena. E chi sa che di qualche altro dramma la quarantena non sia ancora terminata o sia per essere eterna, o, peggio, si sia risoluta in una crudele fiammata! A questa indipendenza, a questa.... rottura di rapporti tra lui e il palcoscenico durante e dopo l'elaborazione si deve la progressiva aristocrazia della sua arte, si deve lo sviluppo delle facoltà che gli hanno permesso d'intensificare l'interiorità della forma scenica, si deve la più definibile distinzione della sua personalità, si deve il suo *sogno*, che non è veramente, come egli dice, d'un teatro senza teatro, ma è d'un teatro con interpreti capaci di uno svisceramento della forma scenica e con un pubblico diverso da quello supposto da Maurice Muret al quale pubblico « non è ragionevole richiedere la riflessione e l'attenzione » necessarie a un'opera come « *I Pazzi* ».

A dichiarare o a rivelare il fondo del sogno, il fondo della *idea fissa* di Bracco, anche meglio delle parole di Maurice Muret, contribuiscono

quelle di Riccardo Forster e di Saverio Procida. Sentiamo il Forster: « L' ultimo alto e intenso dramma di Bracco — ansioso e fiero anche nella ardua lotta ingaggiata dalla sostanza concettuale per divenire forma e struttura — merita un augurio; esser letto come va letto. In ispecie da coloro che si infischiano degli attori — anche se, legittimamente o no, sono gabellati per *interpreti* celebri — e preferiscono di gran lunga vivere e rappresentarsi da sé opere di teatro, se sono anche d' arte, con la propria sensibilità e nella propria intelligenza ». E concordemente il Procida, pur proclamando la perfezione della teatralità dei *Pazzi*, proclama altresì il diritto o il dovere che il Bracco ha avuto di sottrarla alle comuni sorti del teatro: « Ne *I Pazzi* è singolarissima l'austerità del procedimento drammatico, da cui improvvisa erompe poi un' altra tragedia d'anime che vivono *individualmente*, quasi in un « *a parte* », la dolorosa vicenda di tutti. Noi intendiamo la riluttanza dell'autore a trasportarla in piena platea nell' ora attuale, tra l' abbassamento della temperatura scenica e la superficialità dei giudici: anonimi o siglati. Meglio sentir l' aura tragica vaporare dal libro in così acuta

sensibilità, che assistere a una mediocre riproduzione di una patetica visione d'arte ».

Concludendo: quando Roberto Bracco ci parla del suo sogno di un « teatro senza teatro », non dobbiamo credergli alla lettera, ma dobbiamo considerare questo sogno come un' aspirazione verso tali condizioni d'ambiente da permettere all'arte dell' autore di teatro di poter sicuramente contare sempre su quella compiutezza interpretativa sulla scena e su quella compiutezza comprensiva nella platea che finora non si sono realizzate se non attraverso il tempo e con speciali preparazioni.

XII.

« IL SOLITARIO »

Terminavo questo libro, insieme con i miei... innumerevoli collaboratori, quando al *Teatro dei Fiorentini* di Napoli veniva rappresentato il dramma *Fantasmi.* Molti anni erano trascorsi dalla prima memorabile rappresentazione al teatro *Sannazaro.* Al pubblico napoletano, in gran parte rinnovato , questo dramma parve nuovissimo : parve, come si suol dire, un'opera d'avanguadia. Come opera d'avanguardia destò meraviglia; ma anche ottenne un successo straordinario di generale adesione, di generale commozione. E qui io trovo ancora un collaboratore. Lo trovo in un cronista nel cui pseudonimo di *Sigma* si nasconde un nome illustre. Egli, sotto l'influenza dell' unanime entusiasmo, scrisse una mezza colonna col titolo « *Il Solitario* » della quale riproduco l'ultimo pezzo :

« L'altra sera, in un antico teatro gremito di gente antica e di gente nuova, in oscurità , in-

nanzi a un dramma di cuore e di sensi, cupo e tetro, noi abbiamo avuto, tutti, la medesima ansia dello spirito, quella di quei personaggi, quella di quei *fantasmi*, e tutti, a un tratto, con una sola voce, abbiamo esclamato, di dolore, di amore, di ammirazione, esclamato confusamente; e volevamo vedere il poeta, e i giovani si sporgevano dai palchi e le donne agitavano i fazzoletti.... L'autore non vi era; era lontano, nella sua dimora serrata e muta; nella cella ove egli dialoga solo con sè stesso, ove egli moltiplica la sua possanza. Ma in sei o sette lustri di questa claustrale disciplina, quale somma di impetuosa e pur contenuta e misurata e armoniosa fatica mentale, quale vasta opera, forte e delicata insieme, quale raffigurazione di persone, d'idee, di moti dell'anima, quale rivelazione di ciò che si avvolgeva di mistero, nel fondo del cuore umano, quale magistero dell'arte tutta italiana, arte sempre nobile, sempre elevata, sempre moralmente elegante! Ah, egli non vi era l'altra sera, in teatro, ma egli ci attirò, ci prese, ci tenne, tremanti e commossi, innanzi allo spettacolo di una verità spasimante e noi sentimmo il suo spirito dominatore, sentimmo in lui, il Maestro del teatro... ».

Quella mezza colonna intitolata « *Il Solitario* » era veramente la sintesi d' una vita onesta di lavoro e d'arte, quale io ho cercato di esporre. Ma l'insigne cronista, parlando della solitudine di Roberto Bracco, divenuta leggendaria, aveva raccolte appunto le esagerazioni della leggenda. Mentre il pubblico di cui era gremito l' antico teatro chiedeva di voler vedere il poeta, egli tranquillamente dormiva o cenava nella silenziosa casetta, e invano il telefono lo chiamava per comunicargli l' esaltazione del pubblico. Ma la sua solitudine d'ogni giorno non è quella di chi si chiude in casa sottoponendosi a una disciplina claustrale. Una tale solitudine, per quanto nobile, sarebbe egoistica. La sua casa è aperta a chiunque abbia bisogno di lui, dei suoi consigli, del suo soccorso, della sua attività. Il suo tempo appartiene, anzi, a troppe persone. Il suo cuore s'intenerisce per troppe persone. E specialmente ciò che riguarda il bene del suo paese lo appassiona, lo eccita.... La solitudine lo tiene lontano soltanto dai bassi mercati dell'arte e del giornalismo, dai pettegolezzi del palcoscenico, dalla futile mondanità, dalle folle, dagli ambiziosi della vita politica e della vita artistica; e la solitudine custodisce la sua serenità per tutto quanto ri-

guarda lui. È una serenità sorridente e qualche volta finanche allegra, che raramente si annebbia e che costantemente ostacola i tentativi d' indiscrezioni o d' indagini. Come si fa a soddisfare certe legittime curiosità?... Si rende egli conto di ciò che, con l'aria di non dar niente, ha dato alla sua Napoli, alla sua Italia? Ha coscienza di tutto il valore morale ed estetico di quel che ha fatto? Sa egli l' entità di alcune sue opere che sono destinate a non morire? Sa egli di avere dei nemici implacabili? Sa che fortunatamente la loro avversione giova alla sua fama piuttosto che diminuirla? Sa che parecchi dei suoi ammiratori, sparsi dovunque, hanno per lui un fanatismo da veri apostoli?

Vane indagini! Ho l'impressione che non voglia guardare dietro di sé e intorno a sé. Ed è perciò che quando egli, con la solita cortesia, mi avrà ringraziato della pubblicazione di questo libro, io dubiterò che si sia data la pena di leggerlo.

20 Marzo 1923 — Napoli.

FINE.

NOMI CHE RICORRONO IN QUESTO LIBRO

Albertazzi Adolfo
Aleramo Sibilla
Allodoli Ettore
Amiel
Andò Flavio
Antona-Traversi Camillo
Antona-Traversi Giannino
Antonelli Luigi
Antonini G.
Armory
Bahr Hermann
Bataille Henri
Becque Henri
Bellezza Giovanni
Benco Silvio
Bergmann Lilli
Bianchi Leonardo
Bonaspetti Giuseppe
Borelli Alda
Borg Washington
Borgese G. A.
Bottazzi Luigi
Bour Armand
Boutet Edoardo
Bovio Giovanni
Butti E. A.
Cafiero Martino
Cannan Gilbert
Capuana Luigi
Carini Luigi
Cavacchioli Enrico
Cavallotti Felice
Cervi Antonio
Cesareo G. A.
Checchi Eugenio
Chiara Biagio
Chiarelli Luigi
Cimmino Francesco
Comin Angelo
Corradini Enrico
Costagliola Aniello
Croce Benedetto
Dalbono Edoardo
D'Ambra Lucio
D'Annunzio Gabriele
De Angelis Augusto
De Burgos Carmen
De Curel François
De Flaviis Carlo
De Gubernatis Angelo
De Leva Enrico
Del Secolo Floriano
Demarès de Hiel Madame
De Maupassant Guy

De Sanctis Alfredo
De Zerbi Rocco
Di Giacomo Salvatore
Di Lorenzo Tina
Di Mino Calogero
Donna Paola
Donnay Maurice
D'Urso Alfredo
Duse Eleonora
Elinck Sterck C.
Falbo Italo Carlo
Falconi Armando
Faguet Émile
Falena Ugo
Farina Salvatore
Fava Onorato
Ferrari Paolo
Ferrero Ernesto
Ferri Giustino
Ferrigni Mario
Fino Saverio
Forster Riccardo
Frydenlund Aagot
Fumagalli Mario
Galafres Elsa
Gallina Giacinto
Garavaglia Ferruccio
Garra - Formica Ignazio
Gervasi Valentino
Giacometti Paolo
Giacosa Giuseppe
Giobbe Mario
Giovannetti Eugenio
Gorki Massimo
Gramatica Emma
Hauptmann Gerardo
Hérvieu Paul
Ibsen Enrico
Ivarson William
Kramer Leopold
Lanza Domenico
Lauria Amilcare
Levi Cesare
Lodi Luigi
Lopez Sabatino
Mac Clintock Lander
Macchia Achille
Maeterlinck Maurice
Manca Stanislao
Marroni Ettore
Martini Fausto Maria
Martini Ferdinando
Martoglio Nino
Martucci Giuseppe
Mazzola Riccardo
Melato Maria
Mendès Catulle
Mezzanotte Giuseppe
Michetti F. P.
Minervini Gennaro
Molteni Giuseppe
Monicelli Tomaso
Morano Francisco
Morello Vincenzo
Mormone Salvatore
Muret Maurice
Nazimova
Ninchi Annibale
Novelli Ermete
Obey
Odilon Hélène
Ojetti Ugo
Oliva Domenico
Orvieto Adolfo

Orvieto Angiolo
Ottolini Piero
Pagliara Giuseppe
Palmarini Umberto
Pappalardo Armando
Pascarella Cesare
Perrella Raffaele
Persico Federico
Piazza Giulio
Pica Vittorio
Pirandello Luigi
Pollock
Praga Marco
Procida Saverio
Proto duca di Maddaloni
Puccini Mario
Quillart Pietro
Radò Antal
Reiter Virginia
Réjane Gabrielle
Rosso di San Secondo
Rovetta Gerolamo
Rovito Teodoro
Ruberti Guido
Ruggeri Ruggero
Russo Ferdinando
Russo Luigi Libero
Scaglione Emilio
Scalinger G. M.
Scalinger Ugo
Scarfoglio Carlo
Scarfoglio Edoardo
Schmidt Lothar
Schnitzler Arturo
Serao Matilde
Serment
Simoni Renato
Sùrico Filippo
Talli Virgilio
Térésah
Testoni Alfredo
Tieri Vincenzo
Tonelli Luigi
Torelli Achille
Torelli-Viollier Eugenio
Turco Peppino
Uda Michele
Varaldo Alessandro
Vassallo Luigi Arnaldo
Verdinois Federigo
Verga Giovanni
Villanova Ardenghi R.
Viola Cesare Giulio
Wallner Bastè Charlotte
Wiberg Koren Christian
Wiberg Koren Madame
Yorick
Zetterholm Alf

INDICE DEI CAPITOLI

I. — La sua casa . . . . . PAG. 5

II. — I primi segni del destino e del temperamento . . . . . » 19

III. — Il giornalista . . . . . » 37

IV. — Il poeta dialettale . . . . . » 51

V. — Il critico . . . . . » 65

VI. — Il novelliere . . . . . » 85

VII. — Operosità varia . . . . . » 109

VIII. — Il commediografo . . . . . » 129

IX. — Il teatro comico . . . . . » 155

X. — Il teatro drammatico . . . . . » 173

XI. — Il « teatro senza teatro » . . . . » 219

XII. — « Il Solitario » . . . . . » 279

Nomi che ricorrono in questo libro . . . . » 285

101308918094

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PQ 4807 R2Z73

Parisi, Pasquale
Roberto Bracco

[redacted]

[redacted]